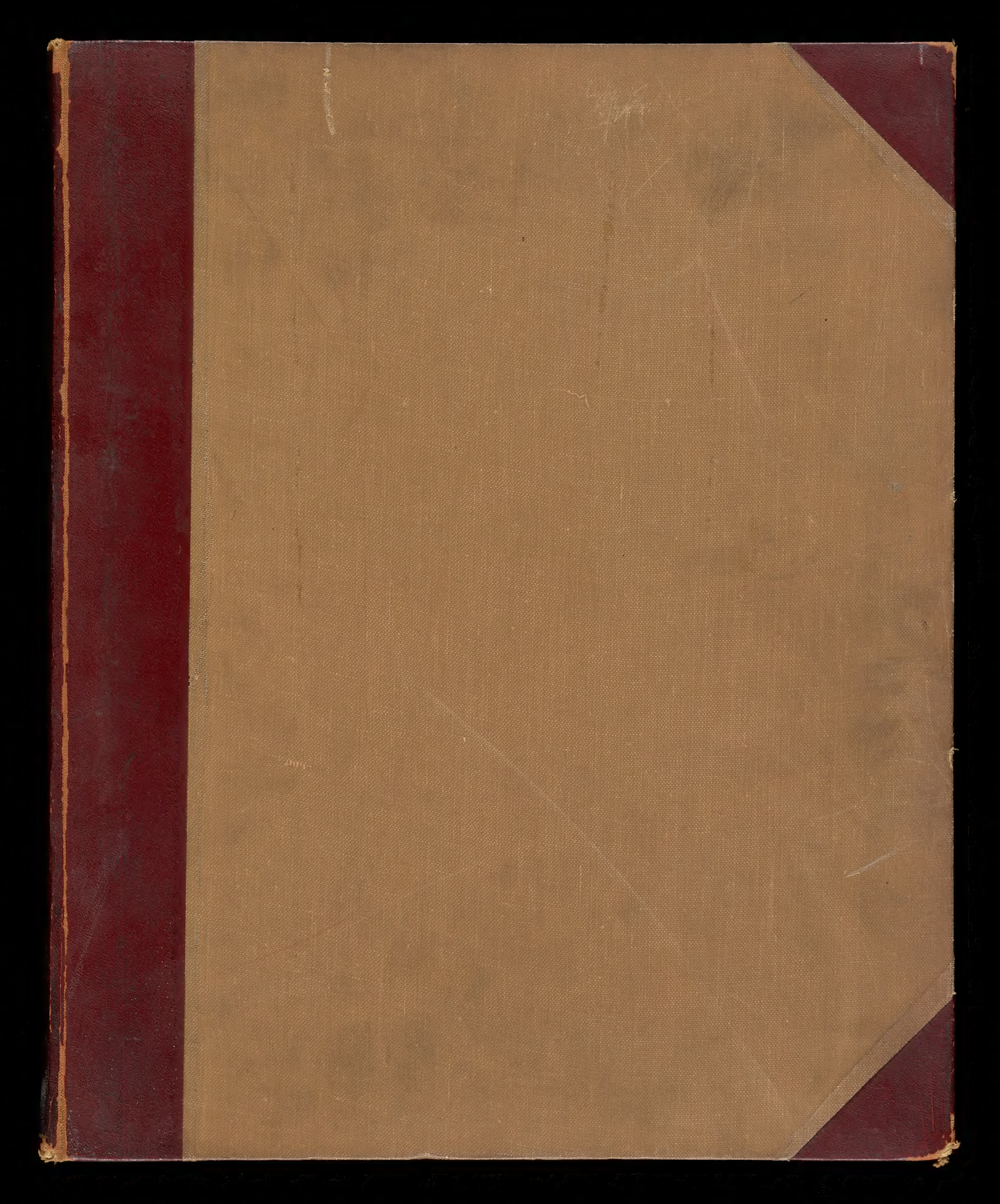
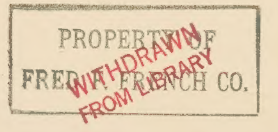




LA

RENAISSANCE

MONUMENTALE

EN FRANCE

SPÉCIMENS

DE COMPOSITION ET D'ORNEMENTATION

ARCHITECTONIQUES

EMPRUNTÉS AUX ÉDIFICES CONSTRUITS

DEPUIS LE RÈGNE DE CHARLES VIII JUSQU'A CELUI DE LOUIS XIV

PAR

ADOLPHE BERTY



LIBRAIRIE D'ART DÉCORATIF

ARMAND GUÉRINET

140, Faubourg Saint-Martin, PARIS

LA

RENAISSANCE MONUMENTALE

en France

TABLE DES PLANCHES

Ier VOLUME

IIe VOLUME

Armand GUÉRINET, Editeur, 140, Faubourg Saint-Martin, PARIS

LA GRANDE

ET

LA PETITE GALERIE DU LOUVRE

Au xviie siècle, la grande galerie du Louvre était un des monuments de Paris qu'on signalait tout d'abord aux étrangers, et peut-être celui qui leur inspirait le plus d'admiration. Aujourd'hui, habitués que nous sommes aux constructions gigantesques, nous ne savons plus apprécier ce que ses proportions ont de grandiose, et si elle attire encore notre attention, ce n'est guère que par l'élégance et la somptuosité de ses détails architectoniques. Aussi bien, les richesses qu'elle renferme lui font-elles du tort, en ce sens que, lorsqu'on a été ébloui par les splendeurs du musée de peinture, on ne songe plus à examiner les magnificences architecturales qu'elle étale. Ce n'en est pas moins un édifice infiniment remarquable et assurément digne, à tous égards, des études de l'artiste et de l'archéologue.

Comme le Louvre même, la grande et la petite galerie ont été l'objet d'innombrables assertions fausses; leur histoire est restée fort obscure, et presque aucune des nombreuses questions qu'elle soulève n'a encore été élucidée, la plupart des auteurs s'étant bornés à se copier les uns les autres, et ceux qui auraient voulu faire mieux, ayant été immédiatement arrêtés par les difficultés du sujet. Ces difficultés sont en effet très-grandes et, ce qui est pire, de nature décourageante, car elles consistent principalement en une extrême pénurie de documents. Cependant, si, par suite de la destruction des anciens comptes relatifs à la grande et à la petite galerie, les renseignements historiques qui s'y rattachent sont d'une excessive rareté, il en est cependant, épars çà et là, un nombre suffisant pour donner une idée satisfaisante de l'origine et du développement des deux constructions. Réunir ces renseignements était, toutefois, une tâche ardue, et nous avons dû y consacrer un temps considérable.

La fondation de la grande galerie implique la fondation de la petite qui la relie au Louvre, car on ne s'explique pas à quoi aurait été destinée la première si elle eût été isolée, et on se l'explique d'autant moins qu'on sait mieux qu'elle fut imaginée, avant tout, dans le but de réunir les deux palais du Louvre et des Tuileries. Recherchons donc préalablement à quelle époque fut commencée la grande galerie.

Plusieurs opinions ont été émises. D'après la première, la grande galerie aurait été entièrement élevée par Henri IV. Cette opinion est complétement insoutenable en présence des textes que nous allons citer; elle ne l'est pas moins au point de vue archéologique. Entre la portion située au delà du pavillon dit actuellement de Lesdiguières, et la portion située en deçà, il y a une différence de style et de dispositions si énorme, qu'en admettre la contemporanéité, en l'expliquant par un changement d'architecte, c'est énoncer une absurdité à laquelle on chercherait vainement une forme spécieuse. Cette différence est telle, que M. Vitet, sans disposer de preuves écrites, a pu très-bien démontrer que les deux parties de la galerie ne sauraient avoir été construites simultanément; il a démontré, en outre, que l'étage inférieur de la première partie avait existé avant qu'on songeât à l'étage supérieur; double vérité qui découle : 1° de l'impossibilité de comprendre autrement la dissemblance radicale entre la première partie de la grande galerie et la seconde; 2° de ce que la première partie de la galerie est fondée à deux mètres environ en contre-bas de l'autre et, par conséquent, sur un sol plus ancien; 3° de la présence du *mezzanino* ou étage intermédiaire, dont la hauteur détermine celle de plain-pied de la galerie supérieure, qu'on aurait atteinte bien plus aisément en augmentant la hauteur de l'ordre inférieur, sans établir de *mezzanino;* 4° de la saillie de la sculpture, plus grasse en bas qu'en haut; 5° et enfin, de ce fait que l'ordre toscan de l'étage inférieur est, contrairement à toutes les règles, d'un module plus élevé que l'ordre corinthien de l'étage supérieur, singularité dont l'existence semble impossible dans le cas où les deux étages auraient été bâtis d'un même jet[1].

L'étage inférieur de la première partie de la grande galerie étant admis comme la portion la plus ancienne de l'édifice, à quelle période du XVIe siècle faut-il en reporter la fondation? M. Vitet a pensé qu'elle pourrait être due à Henri III, et M. de Clarac, bien entendu, sans invoquer la moindre preuve, l'attribue à Henri II. Elle eut lieu du temps de Charles IX.

Que la grande galerie ait été commencée sous Charles IX, cela résulte d'abord du passage où Germain Brice, généralement bien informé, dit : « Il paroit que cet ouvrage (la partie orientale de la grande galerie) a été commencé sous Charles IX[2]; » puis, de l'affirmation de Palma Cayet, témoin oculaire, car il vécut de 1525 à 1610, lequel déclare que « les superbes galleries, pour aller du Louvre aux Tuilleries, furent commencées

1. *Revue contemporaine*, n° du 15 septembre 1852.

2. *Descript. de Paris*, t. I, p. 161, de l'édition de 1752.

par Charles IX, qui n'y fit que mettre la première pierre, de l'advis de la Reyne, sa mère[1]; » et surtout de l'inscription qui y fut placée par Henri IV, et contenait ces mots : *Porticum hanc a Carolo IX, alta olim pace cœptam...*[2]. Subsidiairement, l'historien De Thou, contemporain, comme on sait, en relatant la fondation du palais des Tuileries, dit que Catherine de Médicis fit élever des bâtiments magnifiques, qu'une galerie intermédiaire devait réunir au Louvre, *ædes sumptuosissimas, quæ media porticu cum Lupara conjungerentur, cœpit extruere*[3]; et Jacques Androuet du Cerceau, aussi contemporain, dont le témoignage, comme architecte et protégé de Catherine, a la plus haute valeur, dans le premier volume de son ouvrage sur *les plus excellens bastimens de France*, qui a paru en 1576, après avoir parlé du Louvre, s'exprime ainsi : « Davantage ont esté par ladicte Dame encommencez quelques accroissemens et *galleries et terraces*, du costé du pavillon (celui du sud-ouest, bâti par Henri II), *pour aller de là au palais qu'elle a fait construire et édifier au lieu appellé les Tuilleries.* » Il est, certes, absolument impossible de se refuser à voir, dans ces galeries allant du Louvre aux Tuileries, la grande galerie et ses dépendances. Or, on sait que Catherine, effrayée d'une prédiction, renonça aux travaux des Tuileries vers 1572, et, à coup sûr, personne n'admettra qu'elle ait pu faire élever une galerie pour conduire à ce dernier château, postérieurement à l'époque où elle en abandonna la construction. Donc, la grande galerie a dû nécessairement être entreprise entre les années 1564 et 1572. En 1564, il n'y avait point encore de château des Tuileries; en 1572, on ne s'occupait déjà plus des édifices qu'on y avait commencés; et depuis la Saint-Barthélemy jusqu'à la mort de Charles IX, régna l'effroyable agitation qui suivit ce massacre; période où la reine mère eut peu le loisir de songer à autre chose qu'à la politique, et qui fut bien loin de ressembler à cette paix profonde, *alta pax,* à laquelle il est fait allusion dans l'inscription que nous venons de mentionner.

En réalité, l'inscription disait vrai, et c'est pendant la paix qui régna du mois de mars 1563 à la fin de septembre 1567, que fut entreprise la grande galerie. En voici une preuve tellement formelle, que, seule, elle tiendrait lieu de toutes les autres :

Dans l'ancien registre du Bureau de la Ville, où se trouve le récit de la pose de la première pierre des fortifications nouvelles au bout du jardin des Tuileries, en juillet 1566, on lit immédiatement après ce récit : « Du XXIe dudict moys — Ce jour, le Roy a mandé messieurs les Prévost des marchans et Eschevins, et leur a ordonné faire clorre de grosse maçonnerye la seconde descente approchante du port Sainct-Nicolas, devant les clostures du Louvre, à *l'endroict d'une gallerye* que Sa Majesté a ordonné estre faicte en ce lieu[4]. »

1. *Chron. Sept.*, liv. VII, p. 283. Collect. Michaud. — En disant que Charles IX ne fit que poser la première pierre de la galerie, P. Cayet exagère pour rehausser le mérite de Henri IV.

2. Morisot, *Henricus Magnus*, cap. XLVI, p. 148. M. Poirson, dans son savant ouvrage sur le règne de Henri IV, est le premier, parmi les auteurs modernes, qui ait fait connaître cette inscription, que nous donnons plus loin tout entière, et attiré l'attention sur le passage de P. Cayet que nous venons de transcrire.

3. T. II, p. 290, de l'édition de 1620.

4. *Archives de l'Empire*, reg. H 1784, f 370, r°.

Le texte est formel. Ainsi, il est avéré que la grande galerie a été commencée en même temps que le bastion des Tuileries, et, comme celui-ci, n'a été construite qu'en vue du palais de Catherine, alors toute puissante, puisqu'en 1566, Charles IX n'avait que seize ans.

Démontrer que l'origine de la grande galerie remonte à 1566, c'est démontrer qu'il en est à peu près de même de la petite galerie, sans laquelle elle n'eût point communiqué avec les bâtiments du Louvre. Au reste, Sauval dit bien positivement que cette dernière date du temps de Charles IX, pour l'étage inférieur, et l'on en a une preuve, qu'on peut dire matérielle, par une planche du volume de Du Cerceau, indiqué plus haut, et paru en 1576, où elle est représentée, en plan, avec la même longueur et la même largeur que de nos jours. Sur la planche est aussi tracé un arrachement de la salle des Antiques (celle qui se trouve actuellement au-dessous du grand Salon), laquelle unissait la petite galerie et la grande.

Dans le projet primitif, le château des Tuileries devant consister en un vaste quadrangle dont l'aile orientale aurait été fort proche du fossé de la ville, la grande galerie eût été d'environ un tiers moins longue que nous la voyons. Il est clair que l'idée en fut inspirée par cette courtine de Charles V, qui longeait la rivière, et dont le sommet constituait une terrasse aussi agréable par la vue dont on y jouissait, qu'incommode par son étroitesse. Voulant lui donner plus de largeur, on fut amené à transformer la courtine en une galerie nouvelle qui, comme la courtine, resta surmontée d'une plate-forme à ciel ouvert[1]. Sauval assure que telle était aussi la petite galerie avant Henri IV, et Sauval connut bien des gens qui l'avaient vue dans cet état.

Il n'est aucun moyen de déterminer l'état dans lequel les Valois laissèrent la décoration de la grande galerie. S'ils ne la firent point au moins épanneler, il serait fort surprenant que, dans la partie dont il est ici question, non-seulement elle présentât les lignes qu'elle offre et qui décèlent un agencement commandé par des dispositions antérieures, mais encore qu'elle laissât voir tant de différence quant au style de l'ornementation, dans la partie inférieure, comparée à la partie supérieure. La frise marine, si remarquable, attribuée par Sauval aux frères Pierre et François l'Heureux, et semée des chiffres d'Henri IV et de Gabrielle, ne permet pas de croire que la décoration sculptée de l'étage du rez-de-chaussée puisse être antérieure à 1595, quelque étonnant qu'il soit que ces deux grands artistes, employés au Louvre dès 1562, y aient pu travailler encore près de trente-cinq ans plus tard. Pour la petite galerie, nous ne doutons point qu'elle ait été terminée extérieurement jusqu'à la frise du premier entablement. Une des circonstances qui nous le font penser, est la présence des incrustations de marbre, qui ne se voient nulle part ailleurs, pas même dans le pavillon de Lesdiguières, pendant de celui que forme

1. Cette identité de la courtine de Charles V et de la grande galerie n'a jamais été comprise. Nous en démontrons la certitude dans notre description du vieux Louvre.

la petite galerie, et où l'on en a imité la composition, au temps où on le construisit, c'est-à-dire très-probablement sous le règne de Henri IV.

On a supposé que la grande et la petite galerie ont été commencées par Jean Bullant; d'autres ont dit par Philibert de l'Orme; mais ce sont là des hypothèses très-gratuites, dont la principale base est le manque de notoriété attachée au nom de Chambiche, que Sauval assure avoir bâti la petite galerie, et qui pourrait n'avoir point été étranger à la grande. Il n'est point de grand artiste plus inconnu que Chambiche : jamais on n'a donné de renseignements sur sa personne ni sa vie. L'une et l'autre sont restées si complétement obscures jusqu'aujourd'hui, que l'on a conjecturé, d'ailleurs fort ingénieusement, que ce devait être quelque architecte compatriote de Catherine de Médicis. Lorsqu'on songe à l'aspect si italien de la petite galerie, et lorsqu'on se rappelle que le nom de Primaticcio s'est traduit Primatiche en français, rien ne paraît plus spécieux; cependant rien n'est moins vrai, et le peu que nos recherches nous ont fait découvrir, va établir que Chambiche était bien français, et qu'il n'est nullement surprenant qu'on lui ait confié l'édifice important dont il a été chargé.

L'artiste qui a bâti l'étage inférieur de la petite galerie appartenait à une famille de constructeurs dont le véritable nom a été définitivement *Chambiges*, mais qu'on trouve appelés aussi *Sambiche*, *Chambiche* et *Cambiche*. Quatre membre de cette famille nous sont plus ou moins connus. Le premier, « Martin Cambiche, » qui était parisien, commença avec Jean Vaast, l'an 1500, le transsept de la cathédrale de Beauvais[1]. En 1506, moyennant 40 sous par semaine, un pain de prébende par jour, et le paiement du loyer de sa chambre, il accepta la direction des travaux de la façade de la cathédrale de Troyes, et continua ces fonctions jusqu'au 8 juin 1519[2].

Le second des Chambiges est celui sur lequel nous avons recueilli le plus de renseignements. Il était maître des œuvres et du pavé de la ville de Paris. Les registres du corps municipal nous ont appris que le 27 juin 1536, il visita les fortifications avec un autre maçon, Pierre Moreau, et en compagnie du prévôt des marchands et des échevins[3]. Sauval rapporte qu'il gagnait 25 sous par jour à conduire les ouvriers sous la direction de Dominique de Cortone, lors de la réédification de l'Hôtel de Ville, et cite un compte du domaine de Paris pour l'année 1538-39, où on lit : « Me Pierre Chambiges, maistre des œuvres du Roy au baillage de Senlis, pour les formes et portraicts (plans) que le Roy a commandé lui faire de certains bastimens que ledit Seigneur entend et délibère en son hostel et environs de Nesle, à Paris, pour la fondation du collége des trois langues[4] ». On voit par les comptes des bâtiments royaux que, vers 1540, il faisait des travaux à Fontainebleau

1. « Jean Waast avec Martin Cambiche, parisien, entreprit la croisée de la cathédrale en 1500. » Simon. *Supplément à l'histoire de Beauvoisis*, 2e partie. *Nobiliaire de Beauvais*. Paris, in-12, 1704, p. 121.

2. Arnaud. *Voyage archéologique dans l'Aube*. In-4°, p. 126 et 127.

3. *Archives de l'Empire*, reg. H 1779.

4. *Antiquités de Paris*, t. II, p. 483 et t. III, p. 621.

et à Saint-Germain-en-Laye; puis, que le 22 mars 1541 il passa, avec les trésoriers de France, un marché pour les ouvrages de maçonnerie du château de la Muette[1]. Il avait une parente appelée Perrette, qui mourut en septembre 1549, et avait épousé Guillaume Guillain, aussi architecte de la Ville[2]; sa femme avait nom Jacqueline Laurens. Pierre Chambiges mourut le 15 juin 1544, ainsi que l'indiquent les épitaphes suivantes, lesquelles se voyaient dans la nef de l'église Saint-Gervais, proche d'une tombe située devant le crucifix :

« A LA MÉMOIRE DES AMES DE PIERRE CHAMBIGES, MAISTRE DES ŒUVRES DE MAÇONNERIE ET PAVEMENT DE CESTE VILLE DE PARIS, QUI DÉCÉDA LE XIXe (OU XVe) JOUR DE JUIN 1544.

JACQUELINE LAURENS, FEMME DUDIT PIERRE CHAMBIGES, QUI DÉCÉDA LE 3e DE JUIN 15...

GUILLAUME GUILLAIN,
M^e DES ŒUVRES
DE MAÇONNERIE ET
PAVEMENT DE CESTE
VILLE DE PARIS QUI DÉCÉDA LE...

PERRETTE CHAMBIGE, FEMME DUDIT GUILLAIN, QUI DÉCÉDA AU MOIS DE SEPTEMBRE 1549. »

Les armes des Chambiges, jointes aux épitaphes, étaient : *d'azur, à un compas et deux croissants d'argent; une chèvre accroupie, d'or, mise en pointe*[3].



Le troisième Chambiges, que nous rencontrons dans l'ordre chronologique, est « Robert Sambiche ». Nous l'avons vu figurer comme expert, avec divers autres, dans un accord

1. « A Pierre Chambiges, maistre maçon pour tous les ouvrages de maçonnerie par luy faits et qu'il continue faire ausdits bastimens et édiffices de Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye, par l'ordonnance de Messieurs Nicolas de Neufville, Seigneur de Villeroy, et Philbert Babou, Seigneur de la Bourdaizière, donnée soubs leurs signets le dernier Apvril 1541.» *Comptes des bâtiments royaux*, p. 154 et 222. Nous citons ici non le manuscrit, mais le volume imprimé que M. le comte de Laborde va très-prochainement publier. En mettant au jour les comptes si intéressants des bâtiments royaux, M. de Laborde rend un nouveau service à la science qui lui doit tant déjà : il ajoute à la masse des renseignements nouveaux que renferme son précieux livre de « *la Renaissance des arts à la cour de France*, » mine infiniment riche à laquelle nous devrons puiser bien souvent, et qu'il faut vivement regretter de voir rester presque inaccessible au public, par suite du trop petit nombre d'exemplaires auquel a été tirée l'édition de ce remarquable ouvrage.

2. Nous donnerons ailleurs divers renseignements sur la famille des Guillain.

3. *Épitaphier de la Bibliothèque Impériale* (Cabinet des titres), t. III. Nous devons la connaissance de ce curieux document à l'un des professeurs les plus distingués de l'école des Chartes, à M. Jules Quicherat, le savant et judicieux éditeur du *Procès de Jeanne d'Arc*. — Nous en avons depuis trouvé un double dans l'*Épitaphier des archives de l'Empire* (LL 961, f° 906). Les armes des Chambiges ne prouvent point qu'ils fussent nobles. A cette époque, les bourgeois avaient pour la plupart un blason, et même à la fin du XVIIe siècle, chacun était libre de se composer un écu.

du 6 décembre 1564, où il est seulement qualifié de bourgeois de Paris[1]. Il ne nous est point apparu ailleurs.

Le dernier Chambiges avait pour prénom Pierre, comme le second, dont il était sans doute le fils. Sa femme était Marguerite de Saint-Quentin, et il possédait deux propriétés rue Penescher (Saint-Pierre-Montmartre), car, dans le censier de l'évêché pour l'année 1575, sont deux articles ainsi conçus : « Pierre Sambiche, *charpentier*, pour une place et granche après ensuivant, tenant d'une part, etc. » — « Sur ledict Chemyn Herbu, allant vers les ramparts neufs.... Pierre Sambiche, à cause de Margueritte de Sainct-Quentin, sa femme, pour leur jardin ensuivant, qui fut Me Pierre de Sainct-Quentin[2]; tenant d'une part, etc.[3] » Le Pierre Chambiges dont il est ici parlé, quoiqu'il soit qualifié de charpentier, devait certainement être familier avec la construction en pierre, car il est énoncé comme « juré du Roy en l'office de maçonnerie » sur un registre de la Ville, aux dates du 25 février 1602 et du mois de mai 1599. A cette dernière, il fut chargé, avec son collègue François Petit, aussi juré du roi, de visiter des travaux de maçonnerie récemment faits à la porte Saint-Germain. Sur d'autres registres de la même provenance, nous le retrouvons, avec semblable qualification, visitant des maisons du Petit-Pont, en décembre 1602; puis, comme arbitre choisi par les maîtres de l'hôpital du Saint-Esprit, en juillet 1607, et nommé encore en mars 1608, époque à laquelle il devait être fort âgé[4].

On voit par ce qui précède que si le nom de Chambiges est aujourd'hui fort oublié, pendant tout le XVIe siècle, il eut assez de notoriété pour qu'il ne soit nullement extraordinaire que, vers 1566, un de ceux auxquels il appartenait ait été choisi afin de bâtir la petite galerie du Louvre. On voit en outre que cet édifice ne saurait être l'œuvre ni de Martin, ni du premier Pierre Chambiges; qu'on ne peut raisonnablement l'attribuer à Robert, et qu'il y a certitude morale que le second Pierre Chambiges[5] en est l'auteur. Au surplus, il ne serait pas impossible qu'il eût aussi travaillé à la grande galerie, dont l'aspect, dans sa partie la plus ancienne, n'est guère moins florentin que celui de la petite. Il ne se mêla point, du moins, de la salle des Antiques qui relie les deux constructions. Cette salle, dit Sauval, « fut commencée du temps de Catherine de Médicis, achevée sous Henri IV, conduite par Thibault Méthezeau et peinte par Bunel[6]; » mais cette phrase ambiguë, laquelle donnerait à croire que c'est au temps de Henri IV que Thibaut Métezeau a été chargé des travaux de la salle des Antiques, contient une erreur, résultant de la transposition de

1. *Archives de l'Empire*, carton S 62.

2. Pierre de Saint-Quentin était un des deux entrepreneurs des travaux de maçonnerie du Louvre, sous Henri II.

3. F° 303 v°. En 1612 une Anne Sambiche était femme de Paul le Maire, contrôleur du Roi pour une de ses fermes.

4. *Archives de l'Empire*, reg. H 1792, f°s 148 v° et 794 r°. — H 1793. f° 75 r°. — H 1794 f°s 239 r° et 317 v°. — H 1795, f° 12 r°.

5. M. de Clarac (*Description historique du Louvre et des Tuileries*, p. 550) donne à l'architecte de la petite galerie le prénom de Jean ; mais c'est, suivant son habitude, à tout hasard, car il déclare lui-même ne connaître Chambiche que par le témoignage de Sauval, et Sauval ne rapporte aucun prénom.

6. T. II, p. 42.

deux de ses membres. Thibaut Métezeau, malgré la célébrité dont il a joui de son vivant, est un de ces nombreux artistes dont la réputation s'est effacée, et sur lesquels les biographes sont réduits à garder un silence à peu près complet. La renommée de Thibaut Métezeau a été éclipsée, bien à tort, par celle de Clément, l'inventeur de la digue de La Rochelle. Voici ce que nous sommes parvenu à découvrir sur Thibaut et sa famille[1].

Au commencement du XVIe siècle, vivait, à Dreux, un maître maçon appelé Clément Métezeau. En 1516, avec un de ses collègues, Jean des Moulins, il entreprit de continuer la construction de l'Hôtel de Ville que ses concitoyens faisaient élever, et dont les fondements avaient été jetés en 1512 sous la direction de Pierre Caron; un compte de 1533 mentionne Clément comme ayant reçu 7 sous 6 deniers pour une journée et demie de travail, employée à percer un trou destiné au passage du contre-poids de l'horloge. Il est très-vraisemblable que ce Clément, le premier de la famille dont le nom soit venu jusqu'à nous[2], est aussi l'auteur ou l'un des auteurs du riche portail de l'église paroissiale, bâti vers 1524. Il mourut entre 1537 et 1556. De ses deux femmes, Catherine, qui vivait encore le 19 janvier 1536, et Étienne, qui l'avait déjà remplacée le 21 mai 1537, il eut plusieurs filles[3] et au moins deux garçons : Thibaut dit également Théobald, et Jean. Ce dernier, maintes fois énoncé « architecteur, » et qui fut « maître de la conduite de son état pour l'église Saint-Pierre » de Dreux, ne paraît pas avoir, comme son frère, quitté sa ville natale, où il fut inhumé le 27 avril 1600, précédant au tombeau, de cinq jours seulement, sa femme Marie Geffroy ou Godefroy[4].

Thibaut Métezeau naquit le 21 octobre 1533, et sa descendance de Clément et de Catherine est surabondamment établie. Le 13 novembre 1557, on publia son mariage avec Jeauffrang Mussard, fille de Regnault Mussard; mais peut-être cette union ne s'accomplit-elle point, car, en 1560, l'épouse de Thibaut était Jeanne Bordia, qui lui survécut et vivait encore en avril 1604. Nous ne savons quand Thibaut cessa de demeurer à Dreux, mais il y a apparence que ce fut postérieurement à 1569, puisqu'à partir de cette époque il cesse d'être fréquemment question de lui dans les registres de la paroisse. Du reste, il n'oublia point le lieu de sa naissance, qu'habitait presque toute sa famille, et, en 1581, sa femme y vint faire ses couches.

1. Presque tous les détails que nous donnons sur les Métezeau, sont tirés d'un manuscrit que possède un habitant de Dreux. Ce manuscrit, qui nous a été signalé par M. le Curé de cette ville, et dont nous avons eu communication par l'obligeance de M. Job, greffier du tribunal de commerce, a été écrit vers la fin de l'autre siècle, on ne sait au juste par qui; il se compose de notes extraites, dans un but généalogique, des archives de la paroisse, et offre toutes les garanties d'authenticité possibles. Ce qui fait sa principale valeur, ce sont les renseignements qu'il fournit sur les Métezeau. Il en donne aussi de curieux sur la famille de Rotrou, le poëte tragique.

2. Nous ignorons quel lien de parenté unissait Clément à un certain Guillaume Métezeau qui, en mai 1536, épousa Toinette Guillou.

3. Toinette née le 3 mars 1530; Catherine qui fut marraine le 12 avril 1534; Nathalie qui naquit le 19 janvier 1536, et Jeanne qui fut marraine nombre de fois depuis 1538 jusqu'en 1593.

4. Les enfants de Jean Métezeau, à nous connus, sont: Denis, né le 15 novembre 1564, et qui eut pour marraine sa tante Jeanne; Claude, né le 7 octobre 1574; Catherine, née le 10 novembre 1570, et qui fut marraine le 20 mars 1582; Clément, né le 7 septembre 1583, et enterré le 28 mars 1592; enfin, Élisabeth, née le 22 janvier 1587.

Thibaut passa à Paris la seconde et la plus brillante moitié de sa vie, et c'est là uniquement qu'on peut signaler de ses œuvres. Suivant Brice, il fut un des entrepreneurs du Pont-Neuf, commencé en 1578, et Sauval lui attribue l'avant-portail de la porte Saint-Antoine, sur lequel était la date de 1584[1]. Il fut certainement architecte du duc d'Alençon, car dans un état de la maison de ce prince, pour l'an 1576, il apparaît avec le titre d'architecte et au milieu des « gens de mestier[2]. » Il florissait donc sous Henri III, et, vraisemblablement, était déjà connu sous Charles IX. Mais il est moralement impossible qu'il ait encore exercé ses talents à Paris sous Henri IV, car, si nous n'avons pu découvrir la date exacte de sa mort, nous savons pertinemment qu'elle est antérieure au mois de septembre 1596, puisque alors sa femme est dite veuve. Pour accepter la version de Sauval ou celle que lui prêtent ses éditeurs, il faudrait admettre qu'en septembre 1596, la mort de Thibaut était toute récente; or, ce serait assurément là un grand hasard, et l'on doit d'autant plus se refuser à y croire, qu'en 1596 Thibaut aurait été âgé de soixante-trois ans, et que le Métezeau, architecte du roi, à ce moment, avait pour prénom Louis, ainsi que nous le montrerons plus loin.

Pendant le règne de Henri III, Catherine de Médicis, en fait de construction, ne se préoccupa guère que du nouvel hôtel qu'elle faisait bâtir dans la circonscription de la paroisse Saint-Eustache; aussi les galeries du Louvre, qui dépendaient de ses bâtiments, semblent-elles avoir été non moins négligées que les édifices inachevés des Tuileries. C'est seulement sous Henri IV que les travaux furent repris, mais ils furent alors poursuivis avec une extrême activité.

« Du premier jour, dit l'historien Mathieu, qu'il (Henri IV) entra au Louvre, il desseigna (il adopta le plan de) ce qu'il poursuivit et continue maintenant[3]. » « Si tost qu'il fust maistre de Paris, on ne veid que maçons en besogne, » lit-on encore dans le *Mercure François*[4], sorte d'annuaire historique du temps. La confirmation du fait existe dans les registres de l'Hôtel de Ville, où se trouve un ordre du 20 janvier 1595, qui enjoint aux maîtres passeurs d'établir un bac vers les Tuileries, ou au moins un service de bateaux, « pour passer et repasser toutes et chacunes des personnes, chevaulx, charettes et matériaulx nécessaires pour les bastimens du Roy. » Le même jour il fut prescrit également de tenir ouverte la porte Neuve « pour la commodité des bastimens du Roy, le tout sans délaisser l'ouverture et garde de la porte Saint-Honnoré et pour satisfaire au commandement de sadicte majesté[5]. » Le 30 août suivant, il fut recommandé aux passeurs du bac des Tuileries, de passer à toutes heures « les pierres, les moueslons, et aultres choses servantz aux bastimens du Roy, ensemble les conducteurs et ouvriers, » et cela sans rien demander, suivant les conditions du bail.

1. T. III, p. 1.
2. *Mémoires du duc de Nevers*, in f°. Paris, 1665, p. 587.
3. *Histoire de France*. Paris, 1606 in-8°, l. VI. Quatrième narration, n° 2, p. 563. Cité par M. Poirson, t. II, p. 765.
4. Année 1610, t. I, p. 485, r°. Dans l'*Épilogue des Vertus du Roy*.
5. *Archives de l'Empire*, reg. H 1791.

Cet empressement de Henri IV à reprendre les travaux des galeries du Louvre eut deux causes : il convenait de donner une nouvelle impulsion au commerce, qui souffre toujours tant des luttes politiques, et sur lequel l'industrie du bâtiment passe pour avoir une grande influence; puis le roi, dont la position était encore peu affermie, était vivement intéressé à se ménager la faculté de quitter la ville, quand il lui plairait, et sans courir les mêmes dangers que Henri III, ce dont la continuation de la grande galerie, au delà de l'enceinte de Charles V, lui offrait un excellent moyen. Sauval l'affirme, et Tallemant des Réaux dit pareillement : « Henri IV voulut pourtant, à telle fin que de raison, avoir une issue pour sortir de Paris sans être veu; et, pour cela, il fit faire la galerie du Louvre, qui n'est point de dessein, afin de gaigner par là les Tuilleries, qui ne sont dans l'enceinte des murs que depuis vingt ou vingt-cinq ans[1]. » La réunion du Louvre aux Tuileries fut donc ce que Henri IV se proposa avant tout de réaliser; or, la première chose à faire dans ce but, était d'achever la galerie commencée par Catherine et qui se terminait au pavillon que nous nommons de Lesdiguières[2]; c'est effectivement, tout le prouve, ce qu'il entreprit d'abord.

Nous avons déjà fait observer qu'il est fort difficile de déterminer jusqu'à quel point Catherine de Médicis conduisit l'exécution de la grande galerie, et nous avons conjecturé qu'elle laissa la sculpture à l'état d'épannelage; mais nous savons que, de son temps, la grande et la petite galerie ne consistaient qu'en un seul étage couronné par une terrasse. Ainsi Henri IV eut à faire élever tout ce qui se voit au-dessus, c'est-à-dire l'étage supérieur de la petite galerie qui renferme actuellement le salon d'Apollon, le mezanine, et l'étage de la grande galerie, qui renferme le Musée de peinture. Cependant cette tâche considérable, commencée à la fin de l'année 1594, fut achevée dès 1596, comme le fait savoir l'inscription rapportée par Morisot dans le passage suivant de la vie de Henri IV : « Entre cette salle (salle des Antiques) et ces jardins (ceux des Tuileries) se trouvaient des bâtiments abandonnés[3]. Avec un art et une magnificence qui effaçaient tout ce qui avait précédé, il les répara, les accrut de vastes galeries et y mit cette inscription : *Henricus IV, Galliæ et Nav. rex christianissimus, porticum hanc à Carolo IX, alta olim pace cœptam, inter graves civilium bellorum æstus, feliciter absolvit. Anno sal. M. DXCVI, regni VII*[4]. » Comme Morisot parle ensuite des ouvriers qui furent logés dans l'édifice, il est certain que c'est bien la première partie de la galerie qu'il désigne. Au surplus, les registres de la Ville nous fournissent une preuve qu'à la fin de 1596 on travaillait aux combles de la galerie : c'est une permission accordée le 21 octobre 1596 au capitaine Mar-

1. *Historiette de Henri IV*, t. I, p. 17 de l'excellente édition de MM. de Montmerqué et Paulin Paris. Tallemant a eu tort de dire que la galerie n'était « point de desseing » puisqu'elle était projetée et commencée bien avant le règne de Henri IV. Il est vrai qu'elle n'était pas destinée d'abord, à se prolonger si loin.

2. Sous Louis XIII on l'appelait *la Lanterne des galeries du Louvre*.

3. Nouvelle preuve que la grande galerie avait été entreprise avant Henri IV.

4. Cette galerie, commencée autrefois par Charles IX, au sein d'une paix profonde, Henri IV, roi très-chrétien, l'a heureusement achevée au milieu de la tourmente des guerres civiles, l'an 1596, de son règne le 7e.

chand « de se servir de la place de l'Arsenac de la ville, pour, » est-il dit, « y mettre boys à bastir, *et y faire les assemblages de charpenterie des galleries du Louvre, que le Roy faict bastir*, comme aultres assemblages[1]. » Néanmoins, il se pourrait que l'inscription n'eût trait qu'à la grosse construction, et que la sculpture ne fût point si tôt faite. Les lettres H et G taillées dans la frise, si elles démontrent que l'ornementation de la partie de la galerie où elles figurent, date de l'époque de l'attachement de Henri IV pour Gabrielle d'Estrées, n'établissent point que cette ornementation fût parfaite en 1596, puisque Gabrielle ne mourut qu'en 1599, et qu'elle conserva jusqu'à ses derniers moments toute l'affection de son royal amant. Les doubles sceptres avec l'épée, qu'on remarque sur la première partie de la galerie, ainsi que la devise *duo protegit unus*[2], sont une allusion à la double royauté de Henri IV, dont, personne ne l'ignore, les descendants ont continué à se qualifier de rois de France et de Navarre.

Comme complément des travaux de la petite galerie[3], Henri IV fit terminer la salle des Antiques, qui était contiguë. « Du haut en bas, dit Sauval, ce ne sont que marbres noirs, rouges, gris, jaspés, rares, bizarres, bien choisis, enchâssés en manière d'incrustation, semblables à des reliquaires ou à des cabinets d'Allemagne fort historiés ; les trumeaux sont ornés de colonnes fuselées et de niches garnies de statues de marbre, entre autres d'un More, d'une Diane, d'un Flûteur et d'une Vénus qui méritent l'admiration de tout le monde[4]. » On peut voir, dans ce luxe de marbres, une sorte d'encouragement donné à

1. *Archives de l'Empire*, reg. H 1791. f° 331 r°. — Ce capitaine Marchand, auquel fut accordée la permission, commandait les archers et arquebusiers de la ville de Paris, dont il était le maître charpentier. C'est lui qui construisit le pont Marchand ou des Oiseaux, achevé en 1609, et destiné à remplacer l'ancien pont aux Meuniers. Il résigna ses fonctions en faveur de son neveu Jean Marchand le 20 mars 1603, cession approuvée par la Ville le 24. Il avait une fille qui épousa le président Le Jay, et un frère, Guillaume Marchand, maître des œuvres de maçonnerie du Roi, qui commença les travaux du Pont-Neuf, mourut le 12 octobre 1605, et fut enterré dans la chapelle Sᵉ Barbe de l'eglise Saint-Gervais. Il eut quatre fils : Guillaume, Louis, André et Jean. Sa femme avait nom Nicole.

2. Et non *duos*, car c'est le mot *regna* qui est sous-entendu. On lit *duo* sur une médaille du temps, sur le contre-cœur de la cheminée du château de Villeroy, actuellement au Musée de sculpture de la Renaissance, et sur d'autres monuments. Un auteur du temps, que nous nommerons ailleurs, dit : « Avant que d'entamer l'inscription, la devise, éloge et les autres vers des portiques du Roy, je ne puis me contenir de vous dire mon advis sur la devise que Sa Majesté a receu pour sienne, l'espée avec deux sceptres lacés, et le mot *duo protegit unus*. Je ne suis pas si téméraire de la blasmer : mais j'ose dire sous la révérence de l'autheur (que je tiens pour un grand habille homme aux bonnes lettres, fort capable d'une belle invention) qu'il semble avoir inventé ce corps en la chaleur de quelque combat, au plus fort de la guerre, lorsque l'espée du Roy nous estoit le plus nécessaire : mais si m'advoüera-t-il que cette espée ainsi droicte, ressent quelque chose de moins grave que ce qui est de la décence et dignité d'une devise royale pour le grand rapport qu'elle a de prime face avec toutes celles des prévosts des mareschaux : qui ont sur les casaques de leurs archers tous des espées droites, avec un mot ou sans mot. »

« Quant aux deux sceptres mis en la protection de ceste espée, on dit pour le regard du sceptre de Navarre, que la plus belle portion est en la possession d'autruy, et partant, en est la devise subjecte à estre interprêtée à nostre desavantage, bien que ce sceptre soit injustement usurpé, et que Sa Majesté ait assez de force et de courage pour retirer le sien, comme il l'a fait jusques ici : mais il y a bien à dire de l'avoir en protection, puisqu'un autre le possède. »

3. La crainte de sortir de notre cadre et de trop allonger cette notice, nous engage à supprimer les renseignements que nous possédons sur les peintures exécutées à l'intérieur de l'étage supérieur de la petite galerie. Ces peintures furent commencées en 1601, et détruites par un incendie en 1661.

4. T. II, p. 42. Morisot parle d'une façon analogue (cap. XLVI, p. 148). «*Ejus opus antiquitatum aula, in ipsa urbe, a læva Lupara exeuntium in horto principis* (*le jardin des Tuileries*) *pavimentum marmoreo, laqueari inaurato, marmore versicolori, nominibus, litteris, figuris et*

l'exploitation des carrières de marbre des Pyrénées ordonnée par Henri IV, qui, suivant M. Poirson, prescrivit même de n'employer que des marbres indigènes dans la décoration du Louvre et des Tuileries. Sous Henri IV, la salle des Antiques s'est aussi appelée la salle des Ambassadeurs, d'après le supplément manuscrit aux *Antiquités de Paris*, qui contient ce passage : (Henri IV) « la fit conduire (la grande galerie), en moins de huit à dix ans, jusques au delà de la porte Neufve, et, par une autre allée, jusqu'à cette belle galerie au corps de logis des Tuilleries; sur la première fausse porte, jusques à la galerie qui est au-dessous de la belle galerie du Roy, il fit faire une très-belle salle, dont le bas est couvert de larges carreaux de marbre et d'albastre, qu'on appelle *la salle des Ambassadeurs,* pource que, dans icelle, le Roy donnoit audience aux ambassadeurs extraordinaires des grands princes. »

La première partie de la galerie étant complète, on s'occupa de la construction de la seconde, de celle qui, franchissant l'enceinte et le fossé de Charles V, était destinée à rejoindre le palais des Tuileries. Sur ce point, tout était à faire, et la première opération dut être de déblayer le terrain, d'ailleurs assez peu encombré, excepté à l'endroit du rempart, qu'il fallut entamer. Pour le fossé, la galerie le traversa, en portant sur des arcades en forme de pont; l'on fit là une travée décorée de niches, et plus large que les autres.

Nous avons inutilement cherché une donnée positive qui fixât l'époque où la seconde partie de la grande galerie fut commencée. M. Poirson suppose que les guerres contre l'Espagne et la Savoie retardèrent les travaux, et qu'ils ne furent entrepris qu'en 1603. Il cite, à l'appui, une lettre de Henri IV à Sully, datée du 2 mars de cette année, qui semble être une démonstration de la vérité de son hypothèse; dans cette lettre, le roi recommande « de continuer à faire advancer, tant qu'il sera possible, les transports de terre de la galerie du Louvre, affin que les maçons puissent besogner, estimant qu'ils donneront ordre, cependant, à leurs matériaux, de façon qu'ils advanceront bien la besogne, quand la place sera nette desdictes terres[1]. » Il est bien sûr qu'il s'agit ici du second tronçon de la galerie, dont l'érection motiva des travaux de terrassement, le sol, dans cette partie, ayant été élevé en contre-haut de celui des bâtiments de Charles IX, ce qu'on peut encore constater aujourd'hui. Nous admettrions cependant volontiers que les premières travées après le pavillon de Lesdiguières, dont la construction était nécessaire pour que la galerie servît à franchir l'enceinte, ainsi que la cage d'escalier[2], hors-d'œuvre, située près et au-delà du fossé, ont été commencées dès la fin du XVIe siècle.

Huit ou dix ans furent nécessaires pour bâtir la seconde partie de la grande galerie. Il paraît qu'au 1er janvier 1608, elle était achevée à ce point qu'on pouvait la parcourir d'un

floreis, ex jaspide crisolito, dentiste, achate et porphyrite, latentibus commissuris, parietibus incrustatis. » — Avant le règne de Louis XIV, le pavillon de la salle des Antiques ne s'élevait pas plus haut que la grande galerie. Un étage a été ajouté depuis. Il en a été de même au pavillon correspondant et voisin de celui de Lesdiguières.

1. *Recueil des lettres missives,* t. VI, p. 39, et Sully, *Œconomies royales*, ch. 112, II, p. 413 B.

2. Cet escalier, que fort peu de gens, aujourd'hui, savent avoir existé, n'a été détruit que dans la seconde moitié du siècle passé.

bout à l'autre, puisque, dans les Mémoires de Sully, ses secrétaires lui disent : « Nous commençons cette année 1608, comme nous avons fait quelques-unes des précédentes, par la devise des jettons d'or que vous présentastes au Roy, le premier jour de l'an..... Vous le trouvastes comme il entroit dans sa petite galerie pour passer à la grande, et de là aux Tuilleries, où il vous mena promener[1]. » Mais il est surtout hors de doute que la galerie était complète en 1609, car on lit encore dans les Mémoires de Sully pour cette année : « Comme vous fustes entré dans la cour du Louvre et que vous fustes entré dans la chambre du Roy, vous trouvastes qu'il estoit entré, dans sa gallerie, qu'il en fust desjà sur la grande terrasse des Capucins, près de la petite porte, pour aller ouyr la messe[2] ». La galerie est représentée entière sur le plan de Quesnel et sur celui de Vassalieu, publiés en 1609. Sur ce dernier est écrit : « Henri IV, qui règne à présent, a avancé en telle sorte cette architecture parfaite, que la *galerie joint maintenant.* » Cette note implique à la fois que le fait était accompli, et qu'il était récent.

Les sculpteurs employés aux galeries du Louvre, sous Henri IV, et dont les noms sont parvenus jusqu'à nous, sont Pierre et François l'Heureux, Boileau, Charles Morel, Pierre Biart et Barthélemy Prieur. A propos des l'Heureux, sur le compte desquels nous n'avons rien découvert, et dont la délicieuse frise est ce qui se trouve de plus élégant au Louvre et aux Tuileries, nous pouvons seulement ajouter que, suivant Sauval, François avait, en concurrence de Martin le Favre, sculpté un des deux lions très-remarquables qui ornaient le portail de l'hôtel d'O, rue Vieille-du-Temple. Pour Boileau et Charles Morel, ils ne nous sont connus que par le passage où Sauval dit qu'ils ont taillé les chapiteaux des pilastres de l'ordre colossal de la grande galerie.

Quant à Biart et à Prieur, leur réputation a été très-grande, quoique leurs contemporains nous aient à peine laissé quelques renseignements insignifiants sur eux. Pierre Biart descendait d'une famille d'artistes[3], dont un membre, Noël Biart, apparaît dans un compte de 1568[4]. Dans celui de la maison du roi pour 1608, Pierre figure parmi les gens de métier; il était donc sculpteur de Henri IV. Il est effectivement qualifié de « sculteur ordinaire du Roy » et même de son « architecte » dans des pièces relatives à la statue équestre de ce prince, qu'il exécuta pour l'Hôtel-de-Ville, par marché du 4 octobre 1605. Sauval exalte deux statues de captifs dont il avait orné l'extérieur de la petite galerie, et qui furent détruites lorsqu'on remania cet édifice pour y établir les appartements d'Anne d'Autriche. « Ces captifs, dit-il, étoient couchés à leur séant, et courbés avec un abandonnement fort naturel, et qui marquoit bien l'excès de leur affliction. Leurs corps pendoient à leurs mains garotées et attachées par derrière. Leurs yeux étoient flétris

1. Ch. 177, t. II, p. 222 B.
2. Ch. 191, t. II, p. 287 B et 288 A.
3. Brice en fait un élève de Michel-Ange qui mourut en 1556; mais Biart ne peut être né assez tôt pour avoir étudié sous Michel-Ange. Il eut un fils, talent médiocre, à qui Sauval reproche d'avoir gâté la statue équestre de l'Hôtel de Ville.
4. Un Colin Byart, maître maçon en la ville de Blois, fut employé au château de Gaillon dans les premières années du XVI[e] siècle, et travailla, dit-on, au pont Notre-Dame à Paris.

et colés contre leurs genoux. La tête leur tomboit sur l'estomac, mais si appesantie de tristesse, qu'elle entraînoit le reste du corps par son poids. Un talon et une jambe sembloient venir au secours d'un abattement si extraordinaire, avec si peu de fermeté pourtant, qu'il étoit aisé de juger que cela se faisoit plutôt par quelque instinct de nature que par aucun soin que ces pauvres malheureux prissent de prolonger leurs vies plus longtemps. En un mot, on ne pouvoit voir une tristesse ni mieux conçue, ni exprimée plus naïvement, ni un renversement de corps plus désespéré partout le corps. L'anatomie étoit si bien entendue, particulièrement sur les épaules et sur le ventre couvert de plis écrasés, qu'on y remarquoit toutes les différentes passions que la nature donne à ceux qui sont véritablement affligés. Enfin, ces captifs, en la posture où Biart les avoit mis, disoient plus de choses par leur contenance muette qu'ils n'auroient fait dans une harangue longue et étudiée[1]. » Biart mourut, dit-on, le 17 septembre 1609, âgé de cinquante ans.

Barthélemy Prieur[2] appartient bien plus au XVIe siècle qu'au XVIIe, car si nous le voyons aussi nommé sur les états de la maison du roi en 1608 et 1609, il se trouve déjà mentionné sur ceux de Henri III, avec le titre de « sculpteur de Sa Majesté » et porté pour 30 livres tournois de gage[3]. Nous pensons que c'est bien plutôt vers cette époque que sous Henri IV, qu'il exécuta les bas-reliefs encadrés dans les tympans des arcades de la petite galerie, et représentant des Renommées, ainsi que les génies de l'Astronomie, de l'Agriculture, de la Musique et de l'Architecture. Les bas-reliefs du pavillon de Lesdiguières pourraient être également de sa main. On ne donne point la date de sa mort. Au nombre de ses derniers ouvrages durent être des statues de plâtre, ayant huit pieds de haut, qu'il exécuta pour l'entrée solennelle de la reine Marie de Médicis, et par marché passé avec la Ville, le 5 avril 1610, au prix de 165 livres tournois par figure. Le texte du marché fait savoir qu'il demeurait « ès faulxbourg Sainct-Germain, rue Garancière[4] ».

L'étage supérieur de la petite galerie fut élevé, d'après le témoignage de Sauval, par les architectes Plain et Fournier, qui sont restés les plus inconnus parmi les constructeurs du Louvre, car on n'a jamais cité d'eux que leurs noms. Des registres de la Ville nous ont fait savoir que Fournier, dont le prénom était « Loys », avait le titre « d'architecte » et de « juré du Roy en l'office de maçonnerie » ; que, le 25 février 1602, il assista à une réunion d'hommes de l'art convoqués pour donner leur avis sur un projet de réservoir à bâtir aux Halles[5] ; qu'au mois de juin 1607, il fut assigné au Châtelet, à

1. T. II, p. 37.

2. Par une singulière contradiction, M. de Clarac admet que Prieur était élève de Germain Pilon et qu'il travailla en 1545 à Écouen. Si Prieur avait été employé à Écouen en 1545, il eût eté plus qu'octogénaire en 1607, époque où il sculptait encore.

3. *Arch. de l'Emp.*, reg. KK. 162.

4. Reg. H 1795, f° 130 r°.

5. Le projet était de l'architecte de la Ville, Pierre Guillain, et la réunion se composait, en outre de Fournier, de Pierre Chambiges, François Petit, Robert Marguelet et Claude Vellefaux (*alias* Veillefaux) tous pareillement « jurez du roy en l'office de maçonnerie. » Reg. H 1792, f° 749 r°.

l'occasion d'une maison, près la tour de Nesle, qu'il avait reçu l'ordre de démolir pendant les guerres, c'est-à-dire pendant le siége de Paris; et que le 3 juillet de la même année 1607, il fut choisi, avec Pierre Chambiges, comme arbitre pour les maîtres de l'hôpital du Saint-Esprit[1]. L'assignation au Châtelet comprend, avec Fournier, « Jehan Coin (ou Coing), maistre maçon de Paris ». Ce Coing, compagnon de Fournier vers 1590, et que nous retrouvons employé comme expert avec des jurés du roi, au mois de juin 1608, est, suivant toutes les probabilités, un seul et même individu avec le Plain que Sauval donne comme associé à Fournier vers 1595, et dont le nom aura été défiguré par une de ces mille fautes de lecture ou d'impression dont fourmille le livre des *Antiquités de Paris*.

De toutes les difficultés, et elles sont nombreuses, dont nous avons trouvé l'histoire du Louvre hérissée, il n'en est point une qui ait plus résisté à nos efforts que celle de déterminer par qui furent réellement élevées les diverses parties de la grande galerie. Il y a, à ce sujet, la plus grande confusion d'opinions, et nulle donnée directe pour la dissiper. Nos recherches auront au moins pour résultat de faire justice de la plupart des assertions absurdes auxquelles le problème a donné lieu, et d'y substituer des hypothèses auxquelles, nous osons l'espérer, on voudra bien reconnaître un grand caractère de vraisemblance.

A propos de la galerie, les auteurs ne mettent pas moins de six noms en avant, ceux de Du Cerceau, de Du Pérac, de Métezeau, de Bullant, de De l'Orme et même de Serlio. Laissons de côté ce dernier, dont il ne saurait être sérieusement question, puisqu'il mourut avant qu'on projetât la galerie[2]; faisons-en autant de de l'Orme, qui, s'il avait donné les plans de la grande galerie, n'aurait pas manqué d'en dire quelque chose dans ses ouvrages, où il parle si volontiers des Tuileries, et occupons-nous de Métezeau.

Selon Brice, le premier tronçon de la grande galerie, le plus rapproché du Louvre, est dû à Louis Métezeau, qui, assure-t-il, imagina la fameuse digue de La Rochelle[3]. Celui qui inventa la digue de La Rochelle s'appelait *Clément*, et non point *Louis*; mais, nos réserves faites touchant cette inexactitude, nous reconnaissons le dire de Brice comme l'énonciation d'un fait vrai. C'est bien le nommé Louis Métezeau qui, sous le règne de Henri IV, a dû terminer la partie de la galerie commencée sous Charles IX, et nous dérivons cette conviction des renseignements biographiques que nous ont fournis le manuscrit dont nous avons précédemment parlé, ainsi que quelques autres sources. Ces renseignements, les voici :

Jeanne Bordia donna à son époux Thibaut Métezeau plusieurs fils : Clément, né le

1. Reg H 1794, f°s 233 v° et 239 r°. Au f° 290, et à la date d'octobre 1607, il est question d'un Nicolas Fournier, maçon, sans doute parent de Louis. Tous deux pouvaient être les fils de Me Florent Fournier, pareillement « juré du Roy ès offices de maçonnerie » en 1584. (Reg H 1788, f° 430 r°.

2. Serlio passe pour être mort à Lyon en 1552. Le fait n'est peut-être pas parfaitement démontré; mais dans tous les cas, il est certain qu'il ne put travailler au Louvre en 1566.

3. *Description de Paris*, t. I, p. 163 de l'édition de 1752.

18 novembre 1560; Jacques, né le 14 août, et un second Clément, né le 6 février 1581, apparemment après la mort de son frère homonyme. C'est ce second Clément qui, par la construction de la fameuse digue, s'est acquis une réputation derrière laquelle s'est éclipsée celle des autres membres de la famille. Le jour ne se fait sur lui qu'au temps du siége de La Rochelle. Il arriva devant cette ville le 27 novembre 1627, accompagné de Jean Thiriot, comme lui, maître maçon ou architecte, suivant ce que rapporte Bassompierre dans ses Mémoires[1], et après un an d'efforts, il compléta le gigantesque barrage qui détermina la chute du dernier boulevard qu'avait conservé le protestantisme. Clément fut grandement récompensé : Dorat assure que Richelieu le présenta lui-même à Louis XIII, et que ce monarque fit son entrée dans la ville, appuyé sur l'épaule de Métezeau[2]. Toussaint Donnant ajoute que Clément fut de plus, à cette occasion, nommé architecte du roi. On sait encore qu'il obtint une pension de 1,800 livres et un logement au Louvre. Il mourut peu après 1650[3], époque où il fit à la Charité de Dreux, érigée en la paroisse Saint-Jean, une fondation, afin que, tous les ans, le jour du mercredi saint, cent pauvres ayant fait leurs dévotions, reçussent chacun 5 sous d'aumône[4].

Louis Métezeau, contemporain de Clément, serait son père, d'après un passage de Dorat; mais les extraits des registres de la paroisse Saint-Pierre réfutent cette erreur, et d'ailleurs Dorat lui-même, dans une autre partie de son livre, reconnaît que Clément eut bien Thibaut pour père[5]. Suivant T. Donnant, Louis aurait été le fils aîné de Thibaut et aurait épousé Élisabeth du Hanquel. Capitaine des Tuileries en 1564, il aurait élevé le bel escalier de ce palais, généralement attribué à De l'Orme, et, après avoir été envoyé en Italie par Marie de Médicis, il aurait fait pour elle les dessins du palais du Luxembourg et donné ceux du portail Saint-Gervais de Paris. Ces deux derniers édifices sont sûrement l'œuvre de Salomon de Brosses[6]; mais il n'est nullement impossible que Louis Métezeau ait effectivement composé des projets pour le Luxembourg. D'Angerville, qui ne connaissait pas l'existence de Louis Métezeau, dit, dans son chapitre sur Clément, que celui-ci avait exécuté, pour le palais de Marie de Médicis, des dessins que d'habiles artistes lui avaient assuré être au moins aussi beaux que ceux qui furent préférés par la reine[7]. Quant à la part que Louis Métezeau aurait prise à la construction des Tuileries, il y a tout lieu

1. T. 21, p. 121 de la collection Petitot.

2. *Antiquités de la ville de Dreux*, 1740. Mss. de la bibliothèque de l'Arsenal, p. 262.

3. Dans le manuscrit qui nous sert de guide, est mentionné, à la date du 25 janvier 1653, « *un mortuaire* pour M. de Métezeau; » il n'est point spécifié lequel.

4. Clément Métezeau est resté fort populaire à Dreux, où le transsept méridional de l'église Saint-Pierre est regardé comme son ouvrage. Il existe de lui un portrait gravé par Michel Lasne, et au bas duquel sont ces vers composés par Mathurin Bourellier, procureur du roi, à l'élection de Dreux :

Dicitur Archimedes terram potuisse movere;
Æquora qui potuit sistere, non minor est.

5. Voir pages 196 et 262.

6. Le prénom de De Brosses est effectivement Salomon et non Pierre, comme on le croit vulgairement. Le fait a été constaté par le président de la Société de l'histoire du protestantisme, par M. Ch. Read, auquel nous devons plusieurs communications intéressantes sur les Du Cerceau, et qui prépare une notice biographique sur De Brosses.

7. *Vie des fameux architectes*, t. I, p. 321.

de croire que Donnant s'est trompé sur ce point comme sur d'autres[1]. Pour avoir travaillé aux Tuileries vers 1570, il faudrait que Louis Métezeau fût né vers 1540, et alors il ne pourrait ni être le fils de Thibaut, né en 1533, ni avoir encore bâti en 1610, ainsi que nous sommes sûr qu'il l'a fait. Si un Métezeau a aidé De l'Orme aux Tuileries, et cela n'est nullement impossible, il faut que ce soit Thibaut.

L'achèvement de la première moitié de la grande galerie est, comme l'affirme Brice, dû à Louis Métezeau, parce que, vers 1595, Thibaut était mort et Clément n'avait que quatorze ans. Au surplus, et comme confirmation du fait, nous avons la preuve qu'en 1596 Louis était architecte du Roi et contrôleur de ses bâtiments : il était ainsi qualifié sur les registres de la paroisse de Dreux, à propos du baptême d'Hélène, fille de Léonarde Métezeau, qu'il tint sur les fonts, le 27 septembre, avec Jeanne Métezeau. Il est pareillement appelé « architecte du Roy » dans les registres de la Ville[2], où l'on voit qu'il fut chargé, avec l'ingénieur Franchine, d'organiser les préparatifs de l'entrée de la Reine, en mars et avril 1610. Son fils, porteur du même prénom, fut parrain à Dreux, le 2 mars 1609 ; mais rien ne nous enseigne quand Louis Métezeau père mourut, et nous ne savons point non plus si son fils suivit la même carrière que lui. Cette circonstance, combinée avec l'absence de l'indication de prénoms dans les auteurs, ne nous a point permis de décider lequel des Métezeau, parmi ceux qui vécurent sous Louis XIII, construisit l'hôtel de Chevreuse, l'Oratoire et le cloître des Dames de l'Assomption, entrepris, suivant les registres capitulaires de la communauté, au mois d'août 1632, par un « sieur Métezeau. »

Décider qui donna les plans de la seconde moitié de la grande galerie est une tâche plus embarrassante encore que de décider qui dressa ceux de la première. Sauval, notre éternel refuge, lorsque les documents anciens font défaut, n'en dit rien, quoiqu'il donne des détails sur l'édifice. Brice, copié par Piganiol, nomme Du Pérac. Une note manuscrite d'André Duchesne, prévôt des bâtiments du Roi, ajoutée à une gravure de Marot, porte que Henri IV, en 1596, chargea Bullant de la construction des cinq premiers frontons de la galerie, à la suite du pavillon de Flore, dont il avait précédemment confié l'exécution à son peintre Du Pérac, travaux que Bullant n'acheva pas, mais lesquels, après sa retraite à Écouen, et la mort de Du Pérac, furent terminés par Baptiste Androuet Du Cerceau, qui devint par ce fait l'architecte de Henri IV[3]. De Clarac, le principal historien du Louvre, ne sachant point distinguer entre Baptiste Du Cerceau et son père Jacques, croit, au

1. Donnant prête à Thibaut Métezeau quatre fils et une fille. Dans sa pensée les quatre fils seraient Louis, Clément, Jean et Paul. Paul et Jean étaient certainement frères, puisqu'en tête de vers latins adressés par le premier à l'autre, on lit : *Io. Metezeo fratri.* Nous pensons que leur père était l'architecte Jean Métezeau, mort en 1600, ce que confirme le passage de Dorat, précédemment cité, et dans lequel Thibault est dit leur oncle. Jean Metezeau fut estime de Henri III et son dévouement à la cause de ce roi, le fit mettre plusieurs fois en prison. Il devint secrétaire de la comtesse de Bar et il est connu par la traduction des psaumes qu'il publia chez Robert Fouet, à Paris, l'an 1610; traduction dont il y a eu trois éditions. Paul Métezeau, bachelier en théologie, fut aumônier du Roi ; il a laissé la réputation d'un savant théologien, et on le considère comme ayant dressé, avec le cardinal de Bérulle, les statuts du couvent de l'Oratoire.

2. Reg. H 1795, f°s 95 v° et 136 r°.

3. Nous transcrivons l'incohérente rédaction de Callet (*No-*

contraire, que c'est Du Pérac qui succéda à Androuet, et place après lui Clément Métezeau. Il doit se trouver des auteurs ayant imaginé d'autres combinaisons, car l'on peut aller jusqu'à six; mais qu'y a-t-il de vrai dans tout cela?

Nous avons dit plus haut la part qu'il convient d'assigner aux Métezeau, dans l'érection de la grande galerie. Pour Bullant, il était mort depuis plusieurs années lorsque Henri IV parvint au trône, et n'a donc rien bâti sous ce roi. Restent Du Cerceau et Du Pérac. La vie d'Étienne Du Pérac, qui naquit à Paris, est aussi mal connue que ses œuvres. Brice le nomme un architecte de médiocre capacité, duquel on voyait peu d'ouvrages remarquables à Paris. Il se garde d'ailleurs d'en citer aucun. Du Pérac paraît avoir été plutôt un peintre qu'un architecte, et on lui attribue les peintures de la salle des bains à Fontainebleau. Le recueil de dessins d'architecture, de sa main, qu'on conserve à la Bibliothèque impériale[1], prouve cependant qu'il alla en Italie étudier les monuments antiques. Il était à Rome en 1569, suivant Félibien, qui assure qu'en 1599 il « conduisit plusieurs ouvrages aux Tuileries et à Saint-Germain-en-Laye, estant alors architecte du Roy[2]; » mais Félibien ne dit point un mot de la grande galerie, laquelle aurait évidemment mérité une mention spéciale, même dans le cas où il l'aurait considérée comme une simple portion des Tuileries. Il ajoute que Du Pérac mourut vers 1601. Si Du Pérac mourut vers 1601, il est extrêmement difficile d'imaginer ce qu'il a pu exécuter de la seconde moitié de la galerie, lorsqu'on sait combien il est douteux qu'elle ait été commencée plus tôt. La date exacte à laquelle elle a été entreprise éclaircirait beaucoup la question, puisqu'on en pourrait conclure à coup sûr l'impossibilité de la coopération de Du Pérac à l'œuvre qu'on lui prête. Aussi bien, tout en admettant que la date qui nous manque. n'excède pas le XVIe siècle, on trouve encore que les probabilités se groupent en faveur d'un Du Cerceau, car Baptiste Androuet fut, nous en avons la certitude, architecte de Henri IV, antérieurement à 1602, et, suivant toute apparence, dès la reddition de Paris. Or, Bullant et De l'Orme étant morts, qui, plus que l'auteur des plans du Pont-Neuf et d'une foule de couvents, plus que le successeur de P. Lescot au Louvre, dut paraître digne qu'on lui confiât une tâche aussi importante que la continuation de la grande galerie? Faut-il supposer que ce fut le peintre Du Pérac, et qu'on le chargea jamais d'autre chose que d'embellissements de détail?

On arriverait à découvrir que Baptiste Androuet mourut avant Du Pérac, qu'on n'en pourrait tirer que des conséquences insignifiantes, puisque le même document qui nous a révélé le trépas de Baptiste, comme un fait accompli, en 1602, nous apprend simultanément l'existence d'un second Jacques Androuet, architecte et surintendant des bâtiments

tice sur la vie de quelques architectes français, p. 12 et 13), car nous n'avons point vu son exemplaire de Marot, dont nous ignorons le possesseur actuel. Nous l'aurions, au reste, recherché avec plus de zèle, si ce que Duchesne dit de Bullant, ne nous avait montré le peu de valeur de sa note.

1. N° 6990.

2. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, t. III, p. 135. Du Pérac laissa une fille appelée Arthémise, qui épousa un sieur Bourdin.

royaux, dont la mort, suivant un renseignement des plus authentiques, n'eut lieu qu'en 1614[1]. Ce dernier Jacques Androuet est infailliblement le constructeur de la seconde moitié de la galerie, s'il n'est point absolument démontré qu'il en ait, dès l'origine, donné les projets. En effet, d'après l'affirmation de Sauval[2], c'est un Du Cerceau qui bâtit l'aile des Tuileries, reliant le pavillon dit de Flore, aux bâtiments de Catherine de Médicis, et dont l'érection se poursuivait en 1608. Or, ce qui caractérise particulièrement cette aile, en la faisant si fort contraster avec les parties plus anciennes et contiguës, c'est qu'elle est formée d'un ordre colossal de pilastres accouplés, divisé en deux étages : la seconde partie de la grande galerie présente une disposition identique, qui ne s'harmonise pas davantage avec les constructions antérieures, et dénote, comme l'aile des Tuileries, un parti pris sans aucun souci des précédents. N'en doit-on pas conclure que les deux édifices sont la création du même homme, du surintendant Jacques Androuet? Cette hypothèse s'offre avec un tel concours de circonstances affirmatives, qu'elle laisse à peine un doute dans notre esprit.

Avec le règne de Henri IV finit pour nous l'histoire architecturale des galeries du Louvre (la seule dont nous ayons à nous occuper), car les travaux qu'on y exécuta depuis furent relativement sans importance[3], et ils n'appartiennent point à la période que notre livre a pour but de faire connaître. En revanche, nous ne pensons pas pouvoir terminer cette notice sans toucher à une question aussi populaire que vivement controversée ; nos lecteurs ont déjà compris que nous voulons parler du balcon dit de Charles IX, et de l'épisode de la Saint-Barthélemy, dont il passe pour avoir été le théâtre. Nous ne ferons, au reste, qu'effleurer la question historique, laquelle nous touche peu; mais nous espérons résoudre, une fois pour toutes, la question archéologique qui s'y rattache et qui est restée trop longtemps obscure.

Brantôme, qui vécut dans l'intimité de Charles IX, à propos de la Saint-Barthélemy, et assurément sans y attacher l'idée d'un blâme, fait le récit suivant : « Et (Charles IX) y fut plus ardent que tous, si que lorsque le jeu se jouoit (le massacre), et qu'il fut jour et qu'il mit la teste à la fenêtre de sa chambre, et qu'il voyoit aucuns dans les fauxbourgs de Sainct Germain, qui se remuoient et se sauvoient, il prit un grand harquebus de chasse qu'il avoit, et en tira tout plain de coups à eux, mais en vain, car l'harquebuz ne tiroit si loing. Incessamment cryoit : Tuez! tuez! [4]. » La narration du catholique Brantôme est confirmée par celle du protestant Simon Goulart, qui s'exprime ainsi : « Et ne tarda

1. Dans une prochaine notice, nous reviendrons sur la famille des Du Cerceau, et nous établirons qu'au lieu d'un ou de deux Du Cerceau célèbres, il y en a eu quatre, qu'on a confondus ensemble de la façon la plus déplorable.

2. « Ce qu'Henry IV y fit bâtir pour le joindre (le palais des Tuileries) au Louvre, par sa grande galerie, a été ordonné par Du Cerceau », t. II, p. 53.

3. Parmi les principaux, il faut compter la sculpture des tympans de l'ordre colossal, que Levau fit faire vers 1660, lorsqu'il défigura les Tuileries. Les guichets du Carrousel furent pratiqués en 1759, sur l'ordre de M. de Marigny. Celui qui était en face de la rue Fromenteau est d'une origine plus ancienne encore que la galerie; celui qui correspondait à la rue Saint-Thomas fut ouvert par arrêt rendu, à la demande des habitants du quartier, le 26 mars 1639, mais cet arrêt ne fut exécuté qu'à la suite d'un autre du 28 novembre 1643.

4. Histoire de Charles IX, dans la *Vie des grands capitaines*, éd. Buchon, t. I, p. 560.

guères qu'ils (les protestants) virent sur la riviére et venir droict à ceux qui estoyent encores ès fauxbourg, jusqu'à deux cens soldats armėz de la garde du Roy, qui estoit aux fenestres de sa chambre, et pouvoit estre alors environ sept heures du dimanche matin. Encores dit-on que le Roy, prenant une harquebuze de chasse entre ses mains, en despitant Dieu, dit : Tirons, mort-Dieu, ils s'enfuyent [1]. » D'Aubigné, aussi protestant, parlant de lettres signées par Charles IX, fait remarquer qu'elles l'avaient été « de la mesme main, de laquelle ce prince *giboioit* de la fenestre du Louvre, aux pauvres passans [2] » ; et, dans ses *Tragiques*, revenant à cette idée, s'écrie :

« Ce roy, non juste roy, mais juste arquebusier,
Giboyoit aux passans trop tardifs à noyer,
Vantant ses coups heureux..... [3] »

Enfin on lit dans les notes de la *Henriade* [4] : « Plusieurs personnes ont entendu conter à M. le maréchal de Tessé que, dans son enfance, il avait vu un gentilhomme âgé de plus de cent ans, qui avait été fort jeune dans la garde de Charles IX. Il l'interrogea sur la Saint-Barthélemy, et lui demanda s'il était vrai que le Roi eût tiré sur les huguenots : C'était moi, monsieur, répondit le vieillard, qui chargeais son arquebuse. » Telles sont les preuves affirmatives du fait, auquel a cru Bossuet lui-même, et dont on n'a point douté pendant un long temps. Depuis, on a jugé à propos de s'inscrire en faux contre le triple témoignage de Brantôme, de Goulard et de D'Aubigné ; mais nous nous sommes inutilement efforcé de trouver la moindre allégation tendant réellement à l'infirmer. On a dit que les historiens protestants n'avaient point relaté l'événement, ce qui est matériellement faux, comme nous venons de le constater ; on a ajouté que Brantôme était un gascon ; on a raillé une ineptie des *Révolutions de Paris* de Prud'homme, tourné en ridicule un mouvement oratoire de Mirabeau, etc. [5]. Sont-ce donc là des arguments qui méritent qu'on s'y arrête ? De tous ceux qu'on a mis en avant, un seul produit quelque impression au premier abord : la fenêtre, a-t-on dit, n'était point bâtie en 1572. Peut-être, avant de trancher si intrépidement la question, aurait-il été indispensable de l'approfondir quelque peu, et d'avoir, par des études spéciales, acquis le droit d'en juger. Quoi qu'il en soit, on va voir ce qui reste de l'assertion quand on la soumet à une critique sérieuse [6].

Nous avons établi, par des documents irréfutables, que la grande galerie et la petite,

1. *Mémoires de l'estat de France*, éd. de 1578, t. I, f° 294, v°.

2. *Histoire universelle*, t. II, liv. I, p. 21 de l'édition de 1618.

3. Voir la nouvelle édition des *Tragiques*, publiée recemment par M. L. Lalanne, pour la Bibliothèque elzévirienne.

4. A propos de ces vers du chant II :

Que dis-je ! ô crime ! ô honte ! ô comble de nos maux !
Le Roi, le Roi lui-même, au milieu des bourreaux...

5. Voir à ce sujet le *Bulletin de la société de l'histoire du protestantisme*, années 1857 et 1858, où le fait a été l'objet d'une longue et fort instructive discussion.

6. On ne parviendrait point à en rendre évidente la fausseté, que ceux qui nient le fait reproché à Charles IX, ne pourraient aucunement en arguer, 1° parce que nous avons les moyens de faire voir que, au lieu même où est l'extrémité de la petite galerie, il y avait, antérieurement à sa création, une construction encore plus commode pour tirer sur des gens traversant la Seine, car elle avait été faite dans un but analogue, bien avant les guerres de religion ; 2° parce que Brantôme et Goulart disent que le Roi tira par *la fenêtre de sa*

qui en dépend, avaient été commencées en 1566, et abandonnées, au plus tard, vers le commencement de 1572. A cette époque, la petite galerie se prolongeait-elle jusqu'à l'affleurement de la grande, ou, ainsi qu'on s'est plu à le supposer, ne consistait-elle encore que dans les travées centrales, les trois plus voisines de la rivière n'ayant été élevées que du temps de Henri IV? Il y a une preuve que la petite galerie, à l'époque de la Saint-Barthélemy, avait la même longueur que de nos jours. C'est le plan de Du Cerceau, paru en 1576, fait au moins en 1575, et qui représente les bâtiments du Louvre dans l'état d'inachèvement où ils se trouvaient alors. En effet, sur ce plan, la petite galerie est figurée comme atteignant et dépassant même l'alignement de la salle des Antiques, absolument comme aujourd'hui, et la baie du balcon avec ses doubles pilastres est indiquée de la manière la plus nette. Ainsi, il est matériellement certain que la baie existait déjà en 1575; mais puisque les travaux des galeries furent interrompus à la fin de 1571, elle existait donc déjà à cette dernière date.

Nous ne voulons point dissimuler que des personnes dont le sentiment a une haute valeur, et qui, elles, ont le droit d'avoir une opinion en semblable matière, ont cru que la baie de la petite galerie n'était point d'origine antérieure au règne de Henri IV. La raison de leur erreur est le remaniement très-soigneusement fait dans la maçonnerie de cette partie, et qui en a changé le caractère. Cependant un examen attentif amènera toujours à reconnaître que la baie du balcon et ses pilastres, jusqu'à la corniche, ont été construits dans le même temps que les sept arcades de goût italien, faisant face sur le jardin de l'Infante, et dont le style accuse si bien la période de Charles IX. La similitude est telle entre l'arcade du midi et celles de l'orient, qu'elle se perçoit immédiatement jusque dans le faire de l'ornementation et des bas-reliefs des tympans. Ce qui a a eu lieu, le voici : ainsi qu'on l'observe sur le plan de Du Cerceau, la galerie présentait d'abord, à son centre, un avant-corps A (voir la planche, fig. 1re), de chaque côté duquel il y avait six baies semblables *a a a a' a' a'* [1]; l'avant-corps central A est resté intact, ainsi que les trois baies de chaque côté *a a a* qui en sont le plus rapprochées; mais les autres *a' a' a'* ont été refaites et d'arcades transformées en fenêtres (*b b b*, fig. 2) par leur rétrécissement, le changement de leur arc plein cintre en arc bombé, et la suppression des pilastres qui les séparaient. En même temps, on a repris les encoignures de la face sur le quai, et on les a garnies de bossages vermiculés *c c*, sans pour cela toucher à la baie B de l'avant-corps regardant sur la rivière, et c'est ce qui fait que cette baie a conservé son ancienne ordonnance, si peu en harmonie avec les parties, relativement modernes, dans lesquelles elle est encadrée. Il est manifeste que, si l'extrémité méridionale de la galerie avait été fondée, et non point simplement remaniée au temps où l'on fit les fenêtres bom-

chambre. Or la chambre du roi à cette époque était dans le pavillon de l'angle sud-ouest du Louvre, lequel fut achevé en 1556. Il y a tout lieu de croire que c'est effectivement de sa chambre, et non de la galerie, que Charles IX a tire : les deux anciennes versions concordant entre elles.

1. A l'exception de la première, vers le nord, qui communiquait avec l'espèce de pont K, conduisant au pavillon d'angle du Louvre.

bées *b b b*, on ne se fût pas efforcé de faire de la baie sur la rivière B, un pastiche minutieux des anciennes arcades du côté oriental *a a a*, lorsqu'on cherchait si peu à raccorder avec celles-ci, sous le rapport des lignes et de l'ornementation, les nouvelles fenêtres *b b b* situées tout auprès et qu'on embrassait d'un même coup d'œil. Qu'on veuille bien prendre la peine de donner quelque attention à notre raisonnement, et l'on sera, comme nous, pleinement convaincu.

Primitivement, la petite galerie était, ainsi que l'implique son nom, un passage, un endroit où l'on pouvait se réunir; mais ce n'était point un lieu destiné à être habité; aussi n'y avait-il aucune division intérieure. Pour y loger, il fallut y établir des murs de refend, et substituer aux grandes et incommodes arcades, de véritables fenêtres. Telles sont les causes qui ont produit le manque d'uniformité de l'édifice. Ce qu'il est très-difficile de fixer, c'est l'époque où eut lieu le remaniement. Sauval, à propos de ces statues de captifs, ouvrage de Biart, qui ornaient la petite galerie, dit qu'elles furent détruites « pour éclairer le nouvel appartement de la reine; » il semble donc que les fenêtres *b b b* (fig. 2) n'ont été refaites que du temps d'Anne d'Autriche, et cela ne donnerait lieu à aucune incertitude, si la présence des H dans la frise au-dessus ne paraissait infirmer cette indication; mais cette particularité, que diverses hypothèses peuvent expliquer, perd toute sa portée devant un document graphique des plus explicites : une vue de Sylvestre, qui a précisément pour but d'illustrer la petite galerie, la représente avec toutes ses arcades semblables, à l'exception de la dernière vers la rivière, où l'on remarque une sorte de niche, et où il y avait probablement une porte s'ouvrant sur un perron reproduit dans une autre vue du même maître. Le détail fidèlement copié de la niche, et le soin avec lequel est exécutée la planche en question [1], ne permettent point d'en révoquer en doute l'exactitude, corroborée par tant de présomptions. On doit donc conclure que la modification apportée aux travées inférieures de la petite galerie ne saurait être de beaucoup antérieure à l'incendie de 1661. Nous ajouterons que ce que la question conserve d'obscurité, laisse dans tous les cas entièrement intactes, nos affirmations relativement à l'âge de la baie au devant de laquelle est le balcon, accessoire dont l'origine est seulement contemporaine du remaniement.

Afin de rendre plus aisé le souvenir des différents faits que nous avons essayé d'établir, nous les résumerons en quelques mots.

La grande galerie du Louvre a été commencée par Catherine de Médicis, en 1566, dans le but de joindre le Louvre aux Tuileries. Elle a été élevée sur l'alignement de la courtine de Charles V, peut-être d'après les dessins de Thibaut Métezeau, mais plutôt du second Pierre Chambiges. La petite galerie, œuvre de ce dernier, a été entreprise vers le même

1. Elle est intitulée : *Veue et perspective de la galerie dans laquelle sont les pourtraus* (sic) *des Roys, des Reynes, et des plus illustres du royaume*; ce qui établit qu'elle a été faite avant 1661. L'uniformité des arcades s'entrevoit aussi, mais d'une manière vague, sur la Joûte de Callot et la grande vue de Della Bella.

temps que la grande. En 1572, elle n'était pas moins longue que maintenant, et avait toutes ses arcades semblables. Elle consistait alors dans le seul étage du rez-de-chaussée, que surmontait une terrasse, et il en était de même de la grande galerie. La salle des Antiques a été aussi commencée sous Charles IX, et par Thibaut Métezeau; rien n'indique jusqu'à quel point d'avancement cet artiste la conduisit. Durant le règne de Henri III, les travaux des galeries, qui dépendaient des bâtiments de la reine-mère, paraissent avoir été négligés comme ceux du palais des Tuileries.

Peu après son entrée à Paris, en 1594, Henri IV ordonna qu'on reprit la construction des galeries du Louvre, en les exhaussant d'un étage, ce qui entraînait la suppression des terrasses. L'étage supérieur de la petite galerie fut alors bâti par Louis Fournier, et, sans doute, par le nommé Coin. En 1601, on se mit à en décorer l'intérieur de peintures, et vraisemblablement l'achèvement de la salle des Antiques date de la même période. La première partie de la grande galerie surélevée, dont Louis Métezeau doit avoir été l'architecte, a été terminée en 1596, suivant l'inscription qui y fut placée, et nous savons que, effectivement, au mois d'octobre de cette année, on préparait la charpente des combles [1]. La seconde partie de la grande galerie semble avoir été commencée vers 1600; en 1603, elle était assez peu avancée pour qu'on eut encore à s'occuper des terrassements qu'elle nécessita. Elle était complète en 1609, et tout porte à croire qu'elle a été édifiée par le second Jacques Androuet Du Cerceau [2].

1. Il ne faut pas oublier que, dans cette partie de la galerie, les sculptures des constructions contemporaines de Henri IV, sont restées, presque toutes, à l'état d'épannelage jusqu'à l'époque récente (1848) où M. Duban a été chargé de restaurer les deux galeries. Ainsi la délicieuse frise à figures, de l'étage inférieur, ne se prolongeait point au delà du pavillon dit de la Bibliothèque; les tympans des frontons étaient vides; etc.

2. La présente notice est formée de fragments empruntés à une *Histoire du Louvre, des Tuileries et des terrains sur lesquels s'étendent aujourd'hui ces deux palais*, que nous venons de terminer, et dont presque tous les éléments nous ont été fournis par les documents manuscrits des archives de l'Empire. L'espace que nous essayons d'y faire connaître étant compris entre la Seine, la place de la Concorde, la rue Saint-Honoré et la rue des Poulies, indépendamment de la monographie des deux châteaux, notre travail contient tous les renseignements qu'une étude minutieuse des titres originaux a pu nous fournir sur trois quais, dix-neuf rues, trois fragments des enceintes de la ville avec six portes, une collégiale, quatre couvents, un collége, un hospice et environ quatre cent cinquante maisons, dont une quarantaine d'hôtels seigneuriaux. Des plans restitués, et basés sur des données la plupart inédites et d'une exactitude mathématique, élucident notre texte, que les immenses changements apportés à la disposition des lieux, rendraient difficile à suivre autrement.

PLACE DAUPHINE

ET

PORTE DE L'ÉGLISE SAINT-PAUL, A PARIS

La Cité de Paris finissait jadis au lieu où est actuellement la rue du Harlai, et, sur l'emplacement qu'occupe la place Dauphine, il y avait deux îles placées à côté l'une de l'autre, dont le plan de la Tapisserie indique la disposition. De ces deux îles la plus grande était celle du midi, où, le 18 mars 1313 (v. s.), furent brûlés le grand maître des Templiers et le maître de Normandie. Tous les historiens ont rapporté que, à l'occasion de ce supplice, l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés se plaignit de la violation de ses priviléges, et obtint de Philippe le Bel une déclaration qu'il n'avait point voulu préjudicier aux droits que le monastère possédait sur l'île, comprise dans son fief et sa haute justice. L'île n'est d'ailleurs désignée par aucun nom particulier dans la charte originale, et on ne voit point qu'elle en ait porté un avant son accensement à Hugues Bureau, qui la prit à bail, le 6 février 1462, au prix de 12 deniers de cens et de 10 sous de rente annuelle. Elle commença alors à s'appeler l'*Ile aux Bureaux*, désignation qu'on n'a cessé de lui appliquer jusqu'au moment où elle a disparu. L'autre île, celle du nord, plus petite que la précédente, avait une superficie de trois quarts d'arpent. A la fin du xve siècle, elle était dite l'*Ile de la Gourdaine*, et il y existait, appartenant à la fabrique de l'église Saint-Eustache, un moulin qui, à partir de l'an 1551, fut employé à la fabrication des monnaies. Il paraît que, vers cette dernière époque, les deux îles avaient déjà été réunies entre elles et jointes à celle du Palais. Cette réunion n'a donc point été la conséquence de la construction du Pont-Neuf; mais la construction du pont a eu pour résultat de faire songer à utiliser le terrain des îles, encore vague lorsque, le 28 mars 1607, le premier président De Harlai en obtint la concession, à charge d'y bâtir suivant les projets devant être fournis par le grand Voyer de France, et moyennant une rente d'un sou tournois par toise carrée. Les projets du grand Voyer comportèrent des maisons symétriques en pierre et en brique.

formant une place trapézoïde, et telle a été l'origine de la place Dauphine, qui fut fort admirée dans l'origine et demeure un type excellent de l'architecture contemporaine de Henri IV. On l'apprécie mal aujourd'hui, parce que les bâtiments dont elle est entourée ont subi tant de mutilations qu'ils ont perdu tout leur caractère. Il en reste néanmoins assez de fragments intacts pour qu'on puisse en opérer une restitution précise[1], et c'est ce qu'a fait notre dessinateur, M. Th. Vacquer, avec son habileté ordinaire en ce genre de travail. La place Dauphine, ainsi nommée en l'honneur du Dauphin, né en 1601, et qui fut Louis XIII, a été bâtie sur les plans et sous la direction de François Petit, juré du roi en l'office de maçonnerie, et l'un des entrepreneurs du Pont-Neuf, au temps de Henri III et de son successeur.

Le 12 janvier 1580, le cardinal Charles de Bourbon fit don aux Jésuites, pour y établir une maison professe, de l'ancien hôtel de Rochepot et de Danville, rue Saint-Antoine, qu'il avait acquis trois jours auparavant, et où, dès 1582, il se trouvait une chapelle consacrée à saint Louis. Quarante-cinq ans plus tard, cette chapelle fit place à une vaste église dont la première pierre fut posée par Louis XIII, le 7 mars 1627, mais dont l'entier achèvement n'eut lieu qu'en 1641. L'église des Jésuites, après leur expulsion de France, a servi aux chanoines de la Couture-Sainte-Catherine, et, après la démolition de l'église paroissiale de Saint-Paul, elle l'a remplacée en cumulant le vocable de celle-ci avec le sien propre, d'où vient qu'elle s'appelle maintenant l'église *Saint-Louis-Saint-Paul*. On n'est pas d'accord sur l'architecte par lequel elle fut bâtie, car Sauval l'attribue à Jacques Lemercier, et d'autres au P. Derrand, jésuite lorrain, qui aurait, dit-on, réussi à faire préférer son projet au projet du frère Martel Ange, de la même congrégation. Le style jésuitique est, au surplus, sensible dans l'édifice, et particulièrement dans la belle porte que nous avons reproduite. Elle a sans doute été faite à peu près en même temps que le portail, élevé aux frais du cardinal de Richelieu, en 1634; les comptes où il pourrait en être question, ayant été dispersés, rendent impossibles les recherches sur sa date exacte, de même que sur l'artiste qui en a exécuté les riches sculptures.

1. Il n'y a que l'agencement primitif des cheminées qui soit entièrement méconnaissable.

HOTEL DE VILLE ET MAISON

RUE DES BALANCES

A ARRAS

La Renaissance, qui a été si florissante en Picardie et dans la Flandre flamande, a laissé peu de monuments dans la Flandre francaise ainsi que dans l'Artois, et parmi le petit nombre de ceux qui subsistent on n'en connaît point de comparable, sous le rapport de l'importance et de la beauté, à l'aile méridionale de l'hôtel de ville d'Arras.

Le corps principal de l'hôtel de ville, avec son imposant beffroi, dont nous n'avons point à nous occuper ici, avait été bâti en style gothique, de 1501 à 1554 [1], lorsque, vers 1572, le Mayeur, Philippe le Prévost, réclama des agrandissements à l'édifice, devenu insuffisant contrairement aux prévisions. On résolut en conséquence d'accroître les bâtiments, et on les fit s'étendre sur l'emplacement d'une maison contiguë, qui avait pour enseigne « l'Asne rayé [2] », et formait le coin de la rue voisine. L'artiste chargé de dresser les plans de la nouvelle aile, et d'en surveiller la construction, avait nom Mathias Tesson [3], et suivant l'ancien usage, il n'est désigné, dans les registres du temps, que par l'humble titre de maître maçon.

Tesson, en bâtissant une nouvelle aile, ne se préoccupa point beaucoup de l'harmoniser

1. Statistique monumentale du département du Pas-de-Calais, *Notice sur le beffroi et l'hôtel de ville d'Arras*, par MM. Maurice Colin et Alexandre Godin. Cette notice a été rédigée d'après les documents des archives municipales.

2. Le Zèbre. Nous avons trouvé de nombreuses mentions d'enseignes de l'âne rayé, dans les titres domaniaux qui servent de base aux travaux que nous avons entrepris sur l'ancien Paris.

3. « Ayant Messrs. Maieur et Eschevins, en nombre, veu l'achèvement de la nouvelle monte de ceste halle (l'hôtel de ville) et le commencement des ouvraiges enssuyvans, pour augmentation et eslaigissement de ladite halle, faictz suyvant la déliberation de Mesdits S^rs, apres le renouvellement de la Loy, à la Toussaintz dernière; à quoy dès lors ont esté commis et depputé Mr Jacques Doresmieulx, escuier, licencié es-loix, et Jehan Dupuich, aussi escuyer, Sr de Hébuterne et Busquoy, eschevins, qui auroient le tout bien et deuement continué jusques aujourd'huy second jour d'octobre de cest an 73 (1573). Mesdits Srs Maieur et Eschevins, avec les officiers permanens, ont unaniment ordonné, décreté et prins résolution absolute de faire continuer et achever iceulx ouvraiges, encommenchez conformément ou pourtraict (plan) et patron qu'en a baillé Me Mathias Tesson, ayant encommenchié iceulx ouvraiges : icellui patron et pourtraict reposant en la chambre du conseil de ceste ville... Faict en chambre, le second jour d'octobre 1572. » (Extrait du registre mémorial de 1545 à 1576.)

pour le style et les lignes, avec les bâtiments élevés précédemment; mais on ne sent aucune envie de l'en blâmer en contemplant son œuvre. Elle consiste en une façade à trois travées, composée de trois ordres superposés et surmontés d'un petit attique. L'ordre inférieur est de style dorique, avec colonnes accouplées, à tambours et bossages vermiculés, entre lesquelles sont de grandes fenêtres rectangulaires à meneaux. L'ordre intermédiaire est corinthien, et pose sur un soubassement orné de compartiments. Quant à l'étage supérieur, il était décoré de colonnes accouplées, composites et torses, dont l'entablement supportait des groupes. L'attique offre des compartiments alternativement circulaires et carrés.

Dans le siècle passé, la façade de Tesson a subi les modifications les plus déplorables. Il y avait alors, au-devant, un escalier hors-d'œuvre à double rampe, dont le perron était couvert d'un dôme très-élégant; en 1736, on a abattu cet escalier pour pratiquer une porte au niveau du sol; on a élargi, en lui donnant trois jours, au lieu de deux qu'elle avait, la fenêtre de rez-de-chaussee de la seconde travée[1], et on a fait disparaître, pour une raison qui nous est inconnue, les colonnes torses du troisième étage, dont la suppression a complétement défiguré l'édifice. Actuellement, et malgré les anciennes vues qu'on possède, il est devenu fort difficile de comprendre assez, pour le traduire par des plans et des coupes, l'ancien agencement des parties détruites. La disposition des colonnes torses offre ainsi un problème extrêmement embarrassant : on est disposé à croire que l'entablement qui les couronnait était simplement un ressaut de celui de la muraille; or, l'architecte du monument, et nous, après avoir interrogé avec le plus grand soin l'appareil de l'entablement au droit des trumeaux[2], nous avons constaté que les cartouches[3] situés à cette place y ont toujours été, et que, conséquemment, l'entablement propre aux colonnes torses devait être en contre-bas, ce qui paraît étrange. Nous n'insisterons point sur les autres difficultés que présente une restitution de l'ensemble; pour en triompher, il ne faudra rien moins que tout le talent du jeune et très-habile artiste, M. Louis Mayeur, qui est chargé de la restauration et de l'agrandissement de l'hôtel de ville : tâche laborieuse, dont il se tirera certainement à son honneur.

Il est peu de monuments dont la publication réponde autant au double but de *la Renaissance monumentale*, que celle de l'œuvre encore inédite[4] de Mathias Tesson, où

1. Cela est rendu évident par l'agencement des claveaux de la plate-bande, et par la largeur de l'appui qui a été conservé, et porte la date en relief de 1573 (voir la planche). On a rétabli la baie sur notre dessin; mais nous n'avons pu songer à faire plus, et il nous a fallu donner le monument dans son état de mutilation. Nous ne nous permettrons jamais de presenter à nos lecteurs des restitutions arbitraires, comme des types d'étude.

2. Ils sont actuellement décorés, au centre, d'une rosace que nous n'avons pas reproduite, parce qu'elle semble avoir été relancée au XVIIIe siècle.

3. Les cartouches de la Ire planche de détails, appartiennent à la frise du troisième ordre de l'édifice; les petits culs-de-lampe sont ceux du pied droit d'une cheminée, et la poutre faisait partie d'un plancher récemment détruit; la place des autres détails de la même planche et de la planche II se retrouvent sans peine sur l'élévation. Nous ferons remarquer la beauté de la frise du second ordre, ainsi que l'originalité très-caractéristique des cartouches.

4. Au point de vue de l'étude, s'entend. Il est très-rare aujourd'hui qu'il n'existe point au moins une vue pittoresque de toute construction offrant quelque trace d'intérêt.

l'artiste trouve à la fois une composition dont la magnificence est remarquable, un agencement d'une application journalière, des motifs d'ornementation aussi neufs que faciles à utiliser, et où, de son côté, l'archéologue peut étudier un style tout particulier, dont il n'existe aucun autre spécimen considérable en France. Ce style, comment faut-il le nommer, et mérite-t-il réellement cette qualification d'espagnol qu'on lui a tant donnée? Nous le nions formellement. Le véritable art espagnol, celui de la Péninsule, a plutôt emprunté qu'il n'a réagi dans les diverses régions où la maison d'Autriche a exercé son empire; et le style qui caractérise les édifices d'Arras n'est point espagnol, mais bien flamand, et par cela même en partie germanique. C'est là un fait important que nous ne devons qu'indiquer aujourd'hui, mais sur lequel nous reviendrons avec des développements et des preuves, s'il nous est donné de conduire à bonne fin les projets que nous caressons pour l'entière perfection de notre livre.

Arras est riche en vieilles habitations pittoresques dans ce prétendu style espagnol, que nous disons flamand, et il faut franchir la frontière pour trouver des points de comparaison avec sa Petite et sa Grande Place, dont presque toutes les maisons forment avant-soliers. Parmi les maisons d'Arras, il n'y en a, néanmoins, qu'une fort petite quantité, comprises dans les limites d'époques que nous nous sommes posées. Nous avons relevé deux travées de celle qui nous a paru la meilleure à faire connaître [1]. Elle est située rue des Balances, et a subi bien des mutilations. Anciennement elle avait pour enseigne la Cornemuse ou le Tambourin; on l'a nommée plus tard le Refuge de l'abbaye d'Anchin, parce qu'elle appartenait à cette communauté. Le 11 juillet 1622, l'abbé d'Anchin, Jean de la Méere, l'ayant achetée, au prix de 1,500 florins, des héritiers de Nicolas Damiens, elle ne fut d'abord destinée qu'à servir de dépôt pour les grains et redevances provenant des fermes voisines de la ville; mais on ne tarda point à lui donner une autre destination, car, ainsi que l'apprend la date inscrite dans la frise, au-dessus de la porte, elle fut rebâtie en 1625, et dans des conditions qui excluent l'idée d'un magasin ou d'une grange. Le Refuge de l'abbaye d'Anchin, dont les dimensions étaient assez vastes, a été vendu 24,000 livres, le 9 février 1791 [2].

La façade du Refuge, divisée en travées symétriques, est d'une architecture non moins élégante que simple, et qui offre un contraste très-sensible avec les constructions contemporaines des environs, où l'influence de l'art jésuitique commence à se faire sentir. L'entablement est la seule partie où perce le goût flamand, aisément reconnaissable dans les cartouches alternés de la frise, très-évidemment inspirés de ceux de l'hôtel de ville. Il se pourrait que les ornements de l'architrave fussent également dus à une réminiscence. Ce qui est incontestable, c'est qu'il serait impossible, avec des éléments aussi peu complexes, d'arriver à un plus excellent résultat, et qu'on chercherait longtemps avant de ren-

1. Les autres travées de la maison sont semblables à celles que nous avons fait graver.

2. *Les rues d'Arras*, par A. d'Héricourt et Alexandre Godin, t. Ier.

contrer dans d'anciens édifices, des motifs de décoration d'un usage aussi immédiat. Nous nous félicitons d'avoir eu l'occasion de mettre en un jour convenable et le magnifique hôtel de ville d'Arras et la maison plus modeste de la rue des Balances, à laquelle personne n'accorde d'attention. C'est bien plutôt, croyons-nous, par l'étude de pareils édifices, que par celle de ruines où l'on ne trouve rien de commun avec nos mœurs, que l'on peut réussir à satisfaire aux besoins architectoniques de notre époque, sans tomber dans les banalités et les poncifs.

ÉGLISES DE TILLOLOY

ET

DE SAINT-FLORENTIN

L'église de Tilloloy[1] était, avant la Révolution, la chapelle du château de ce bourg, et l'on sait peu de chose relativement à sa fondation. On croit que l'écu chevronné visible sur plusieurs parties du monument est celui de la famille d'Ognies, dont un membre, Louis d'Ognies, devint seigneur de Tilloloy par son mariage avec Antoinette de Rassé, veuve de François, seigneur de Soyecourt, et fille ainsi qu'héritière de François de Rassé, seigneur de la Hargerie et de Tilloloy. Les traditions disent que l'église fut bâtie par une châtelaine du pays, pour accomplir un vœu, et au retour d'un pèlerinage à Notre-Dame de Lorette. On cite pour preuves, d'abord la statuette d'un ange, placée dans le haut de la façade, et qui montre une inscription ainsi conçue : « *Sainte-Marie de Lorette ;* » puis, la pannetière et les coquilles mêlées aux ornements de la porte. Dans la frise surmontant celle-ci, on observe les deux lettres F et A liées par une cordelière; les vieillards du pays affirment que ce sont les initiales du nom de François de Soyecourt et de celui d'Antoinette de Rassé-Ognies, qui passe pour les avoir fait sculpter là pendant son veuvage. On ajoute, et cela paraît assez singulier, que les loups, tenants de l'écusson dont les traces sont visibles au-dessus de la frise, étaient destinés à rappeler la qualité de grand veneur de France, que possédait un autre seigneur de Soyecourt, Maximilien de Belleforière. Enfin, l'on donne l'année 1550 comme celle vers laquelle la châtelaine fondatrice aurait fait son voyage, et l'on appuie l'hypothèse du chronogramme de 1554, gravé sur une niche à l'intérieur de l'édifice, et qui marque, suppose-t-on, l'année de son achèvement[2]. Un fait très-sensible, c'est que la construction, par son style, semble appartenir moins au règne de Henri II qu'à celui de François Ier, et si

1. Tilloloy est situé à 6 kilomètres de Roye (Somme).
2. Nous devons les renseignements contenus dans cette notice à l'obligeance de M. H. Dusevel, d'Amiens.

les dates mises en avant sont exactes, on peut croire que l'architecte de l'église de Tilloloy était un peu en retard sur le goût de son époque.

L'église de Tilloloy est bâtie en pierres blanches et en briques rouges, qui forment un vigoureux contraste. La façade est flanquée de deux tours cylindriques à toit pointu, disposition bizarre dont il n'y a peut-être pas un seul exemple contemporain. Le vaisseau consiste en une nef de trois travées, dépourvue de collatéraux; un transsept en ressaut sur la nef, et un chevet polygonal; le tout buté par des contre-forts très-saillants. A l'intérieur, les nervures en pierre des voûtes, se détachant sur un fond de briques, sont d'un effet très-agréable. Jadis les fenêtres étaient garnies d'une suite de magnifiques verrières représentant, entre autres sujets, la vie de Jésus-Christ, la vie de la sainte Vierge, et les portraits des seigneurs du lieu. Ces verrières sont détruites en grande partie, mais il en reste un certain nombre de panneaux qu'un legs de la comtesse de Shulembourg a permis de restaurer. Les vitraux de Tilloloy sont dus à un peintre picard du XVI[e] siècle, Bléville, qui jouissait d'une grande renommée dans sa province, et a enrichi de ses œuvres la cathédrale de Saint-Quentin, sa patrie. L'église de Tilloloy renferme encore les tombeaux, assez curieux, de Pontus de Belleforière, gouverneur de Corbie, mort le 9 décembre 1590; de Françoise de Soyecourt, sa femme, morte au mois de mars 1620, et des trois frères Maximilien, Charles et Abdias de Soyecourt.

Fondée, dit-on, en 1376, sur l'emplacement d'un ancien château royal, l'église de la petite ville de Saint-Florentin n'a pas été terminée, et est demeurée dépourvue de nef[1]. Comme l'histoire n'en est point faite, on serait réduit à déterminer approximativement et par analogie l'âge de la façade septentrionale de son transsept, si ceux qui l'ont bâtie n'avaient pris soin d'y inscrire des millésimes, qu'on est heureux d'y trouver. On lit sur un cartouche du jambage droit de la porte : COEPTVM. 8. MAY. 1611; sur un autre cartouche, du côté gauche : IVIN. 1613; et, sur le plafond de la corniche supérieure, au bas du pignon, la date de 1632.

1. On est en train d'en construire une.

MAISONS

RUE DU CHARIOT D'OR ET PETITE-RUE-SAINT-MARTIN.

A BEAUVAIS

Il n'a encore été donné aucun renseignement historique[1] sur les deux maisons de Beauvais, qui ont été dessinées pour notre Recueil; cependant l'une d'elles, celle de la rue du Chariot-d'Or, est très-connue des archéologues : l'originalité de sa décoration l'a fait, avec raison, signaler bien souvent comme un type singulier et curieux de l'architecture civile au XVIe siècle. C'est aussi à ce titre que nous la reproduisons, nous félicitant d'être le premier à la publier rigoureusement relevée et suffisamment illustrée.

Par son ordonnance générale et sa construction, la maison de la rue du Chariot-d'Or ne diffère point d'une maison du XVe siècle, et par le caractère de ses profils elle se rattache également au style ogival, mais au style ogival de transition, qui admet déjà dans ses moulures les éléments classiques, tels que les palmettes; au contraire, les détails de ses carreaux émaillés accusent très-nettement une période où l'art de la Renaissance était tout à fait constitué, et il est à penser, par conséquent, que l'édifice, malgré sa physionomie gothique, ne remonte qu'au règne de François Ier. Faut-il, d'ailleurs, croire qu'à cette époque il y avait en France un grand nombre d'habitations dont la façade était décorée à l'aide des mêmes procédés? Nous ne le considérons pas comme probable. Il est vrai que les guerres d'Italie eurent, entre autres résultats, celui de faire naitre le

1. C'est là une chose que nous serons trop souvent réduit à répéter. Dans toutes les villes où existent des monuments de quelque intérêt, se trouvent aujourd'hui des personnes qui se plaisent à en faire l'objet de dissertations; mais, parmi ces personnes, combien peu, ne s'arrêtant pas aux in-folio du XVIIe siècle, ont le courage d'aller jusqu'à l'exploration des documents manuscrits, les seuls où il y ait chance de découvrir des faits nouveaux! De là, cette pénurie de documents par laquelle nous serons si fréquemment arrêté. Au surplus, nous ne saurions être surpris que l'histoire des maisons de Beauvais ou d'Amiens ne soit pas connue, lorsque nous voyons que celle de l'immense majorité des maisons de Paris reste encore à faire, et qu'une foule de questions relatives aux monuments de la grande ville donnent lieu, chaque jour, aux plus déplorables bévues.

goût de la polychromie architecturale extérieure, et que ce goût s'est révélé, dès lors, dans plusieurs monuments; mais il ne fut point assez général pour s'être souvent manifesté dans les constructions privées de peu d'importance. Aussi bien, eût-il été difficile de le satisfaire dans des régions où l'état habituel de l'atmosphère rendait l'emploi de la peinture impossible, et où les matériaux versicoles étaient rares. Qu'un maçon picard, remplissant journellement de briques ordinaires les interstices de ses colombages, et observant que cela était d'un bon effet, ait eu l'idée de substituer à ces briques, des matériaux d'un ton moins uniforme; puis que, sous l'influence d'une visite à quelque riche et nouveau manoir, au château de Madrid peut-être, il ait, à défaut de grands et dispendieux émaux comme ceux de Della Robbia, songé à ces carreaux émaillés et communs, dont il avait l'habitude de former des pavements, et en ait revêtu les plâtres d'une maison qu'il bâtissait; enfin, que quelques-uns de ses collègues de Beauvais ou des villes voisines, goûtant l'originalité de l'innovation, l'aient propagée dans certaines limites : il n'y a rien là que de très-naturel, et voilà sans doute ce qui a eu lieu. Il est contraire aux vraisemblances que la maison de la rue du Chariot-d'Or ait été jamais autre chose qu'une exception plus ou moins rare. Si elle constituait un type d'art normal, on connaîtrait infailliblement d'autres exemples du système de décoration dont elle offre un modèle, on constaterait un plan dans le choix des carreaux, semés sans ordre, et dans leurs motifs se distingueraient les traces d'une conception architectonique quelconque; or, on n'aperçoit rien qui ressemble à cela, et, tous différents de style, d'exécution et même de dimension, ces carreaux grossiers, dont nous reparlerons ailleurs[1], paraissent être simplement les restes, ingénieusement utilisés, de matériaux destinés à des constructions diverses.

Une des figures fantastiques supportant l'encorbellement du premier étage de la maison située dans la Petite-Rue-Saint-Martin[2], a la tête d'un porc; c'est, dit la tradition, parce que la maison fut bâtie pour le fameux évêque de Beauvais, Pierre Cauchon ou Cochon. Pierre Cauchon, l'odieux juge de Jeanne Darc, n'est mort qu'environ une dizaine d'années après sa victime, en 1441 ou 1442; ni lui, ni son neveu et héritier, Guillaume, n'ont donc élevé la maison dont on attribue au premier la construction; mais peut-être cette maison en a-t-elle remplacé une qui appartenait effectivement à Cauchon. La question est pour nous sans importance.

Bien que la quantité en soit considérablement diminuée depuis vingt ans, il y a encore en France un certain nombre de maisons en bois sculpté, de la première moitié du XVIe siècle; mais celles qui datent de la seconde moitié sont rares, parce que, à cette époque, on renonça à bâtir autrement qu'en pierre ou en briques les maisons de la bourgeoisie et de la noblesse, et la construction en pan de bois fut confinée aux habitations

1. Dans un article spécial sur les carrelages.

2. Elle est contiguë à une autre un peu plus ancienne, de style gothique, et fort remarquable, qu'on nomme vulgairement *le Château de Versailles*. Cette appellation est, dit-on, une allusion ironique à le pauvreté de ses habitants ordinaires; ne viendrait-elle pas plutôt d'une enseigne ?

des artisans, pour lesquelles des frais de décoration eussent été superflus. La maison de la Petite-Rue-Saint-Martin, qui nous paraît appartenir au règne de Charles IX ou à peu près, a donc un véritable intérêt archéologique, en outre de celui qu'elle peut offrir par l'esprit de ses ornements. Elle est, du reste, actuellement défigurée à ce point que, malgré la vive répugnance que nous inspirent toujours les restitutions laissant après soi des doutes, nous n'avons pas osé la donner telle qu'elle est aujourd'hui, et nous avons cru devoir tenter de lui rendre sa physionomie première. Il est vrai que plusieurs indices observés tant sur la partie de la maison que nous avons relevée que sur l'autre moitié, nous ont prémuni contre la crainte de commettre quelque grande méprise à propos des détails restés hypothétiques de l'agencement primitif. Pour l'ancienne disposition générale, conçue dans les données gothiques, elle subsiste et ne laisse ainsi aucune incertitude, non plus que la décoration, qui est intacte. Cette décoration, dont nous avons voulu donner des fragments à une échelle assez grande pour qu'elle fût parfaitement comprise, sera sans doute, pour la plupart de nos lecteurs, ce que l'édifice présentera de plus curieux. Tous ceux d'entre eux qui s'occupent de construction remarqueront, en effet, que ce système d'ornementation méplate, obtenu presque exclusivement par le seul emploi de la gouge, peut donner d'excellents résultats, et n'occasionne que des dépenses fort légères, surtout en comparaison des prix toujours élevés de la sculpture en ronde-bosse. L'intaille sur bois s'allie aussi parfaitement à cette dernière, et, traitée avec habileté, rehausse avantageusement les moulures poussées au rabot, comme on voit par le chambranle de porte dont l'image est gravée à côté de l'élévation de la maison, et qui encadre une baie par laquelle on pénètre dans la cour.

CHATEAU DE BOURNAZEL

Situé au milieu des sauvages et pittoresques montagnes du Rouergue[1], que les touristes ont le tort de ne pas visiter, le château de Bournazel n'est guère connu que des habitants du département de l'Aveyron, où ne se rencontrent peut-être pas vingt personnes capables d'en apprécier sainement la valeur. Avant longtemps toutefois, grâce à l'établissement de la voie ferrée conduisant à Rodez, il deviendra certainement célèbre. Les amateurs de nobles ruines s'y rendront alors en foule, et ils constateront que, lorsqu'on veut juger de ce que furent les beaux manoirs de la Renaissance, il ne faut point seulement aller à Chambord, à Chenonceaux et à Blois, il faut encore aller à Bournazel; et qu'il y a dans cette pauvre commune vingt fois plus de splendeurs architecturales que dans maint lieu incessamment vanté, qu'à Fontainebleau, par exemple, dont le château, remanié comme le vaisseau de Thésée, est, en dépit de son injuste renommée, une des créations les plus faibles du XVIe siècle.

Charlotte de Mancip, fille et héritière de Gaspard de Mancip, seigneur de Bournazel, épousa Jean II de Buisson, seigneur de Mirabel, Roussenac, etc., qui, capitaine de cinquante hommes d'armes du roi, fut fait chevalier de son ordre par François Ier, après la bataille de Cérisoles, où il avait été blessé de deux coups de pique. Possesseur, par son mariage, de l'ancien château féodal de Bournazel, que le temps avait ruiné, Jean de Buisson songea à le rebâtir, et c'est par ses ordres que fut élevé le nouvel édifice, dont un des ornements porte la date de 1545. Non plus que beaucoup d'autres de la même époque, cet édifice n'a été achevé, et il n'a jamais consisté que dans deux ailes, l'une en retour d'équerre par rapport à l'autre[2]. Suivant la tradition, la mort de l'auteur des plans adoptés pour la reconstruction aurait été la cause de l'interruption des travaux. On raconte que, voulant couronner l'un des bâtiments d'une figure de pélican en plomb doré, l'échafaud qu'il avait dressé dans ce but s'écroula, et entraîna dans sa chute le malheureux architecte dont le corps fut trouvé, broyé, au fond du fossé. Qu'il ait péri ou non, victime d'un lamen-

1. La commune de Bournazel est à environ un myriamètre, au sud, de la station de Cransac, sur le chemin de fer de Villefranche à Rodez.

2. Pour faire place aux nouveaux bâtiments, les anciens ne furent abattus que successivement; aussi en subsiste-t-il une partie.

table accident, l'architecte de Bournazel n'a point eu le sort qu'il méritait : il était digne d'une notoriété semblable à celle de Lescot ou de De l'Orme, et son nom, plongé dans un oubli complet pendant trois siècles, n'en est sorti qu'à grand'peine, pour la seule édification d'un petit nombre d'antiquaires : tardive et insuffisante réparation qui n'a pas même eu lieu sans que la vérité fût d'abord obscurcie par une méprise. En effet, on a cru d'abord, et suivant l'assertion de M. de Gaujal, que l'architecte de Bournazel s'appelait Baduel. « Je parlais, » a dit plus tard cet écrivain, « d'après des traditions que j'avais recueillies avec d'autant plus d'empressement que j'éprouvais le désir de faire connaître l'artiste, jusqu'alors ignoré, à qui l'on devait l'un des plus beaux édifices de la Renaissance; mais j'avais été mal informé. Les recherches faites par M. Guirondel dans les archives de Villefranche, et dont il a bien voulu me communiquer le résultat, tout en confirmant ce que j'avais dit d'ailleurs sur l'architecte de Bournazel, savoir : qu'il était originaire de ce lieu, qu'il avait commencé d'en construire le château en 1545, après avoir bâti celui de Graves, et étudié son art en Italie, m'ont démontré que j'avais été dans l'erreur en disant qu'il s'appelait *Baduel,* et avait été envoyé en Italie par le seigneur de Bournazel. Cet artiste s'appelait *Guillaume Lyssorgues;* il portait le sobriquet de *Le Sourd,* parce que, sans doute, il était affligé de cette infirmité. Son maître en architecture (toujours d'après les annales de Villefranche) fut Philandrier, lecteur du cardinal d'Armagnac, lequel avait accompagné en Italie son patron, qui fut élevé à la pourpre en 1544. A Venise, où Georges d'Armagnac fut ambassadeur avant d'aller à Rome, Philandrier connut Sébastien Serlio, dont les conseils lui furent très-utiles pour ses *Annotationes in Vitruvium*; c'est aussi en Italie que Lyssorgues reçut ses leçons; mais il en revint avant lui, puisqu'en 1544, lorsque Philandrier publiait à Rome son travail sur Vitruve, lui-même faisait construire le château de Graves, et, l'année suivante, le château de Bournazel. Son nom mérite de vivre, et, comme je le disais du prétendu Baduel, il doit être associé à ceux des architectes qui ont fait du siècle de la Renaissance une des belles époques de l'art [1]. » Nous ajouterons qu'il est regrettable que les documents découverts par M. Guirondel n'aient point encore été publiés *in extenso* et textuellement, ce qui serait indispensable pour qu'on pût se former une conviction sérieuse. Le sujet est au surplus fort curieux à approfondir, car on ne sait presque rien de ces pérégrinations des artistes français en Italie, et des études qu'ils y firent [2].

Les constructions de Lyssorgues consistent, nous le répétons, en deux ailes assemblées d'équerre. Celle du nord est divisée en cinq travées, dont la première, plus étroite que les autres, est percée d'une porte conduisant à un escalier. En élévation, l'or-

1. Lettre insérée dans le journal *Le Ruthénois*, n° du 29 juin 1837.

2. Parmi les architectes français les plus célèbres du XVIe siècle, il n'en est que deux dont on puisse affirmer qu'ils ont sûrement été en Italie : J. Bullant et Ph. De l'Orme. La vie de ce dernier offre cette particularité singulière que, dans sa jeunesse, il fut au service du pape Paul III, en qualité d'architecte ou d'ingénieur. (*Voir* le curieux mémoire manuscrit de De l'Orme que M. L. Delisle, membre de l'Institut, a eu l'obligeance de nous signaler, et que nous avons imprimé dans notre ouvrage : *Les grands architectes français de la Renaissance*, p. 49 et suiv.

donnance se compose de deux ordres superposés, l'un dorique et l'autre ionique. Entre les colonnes de ces ordres sont des fenêtres encadrées dans un petit portique de pilastres, avec fronton. L'entablement de l'ordre dorique fait ressaut au droit des colonnes, et ses métopes sont décorés d'une grande diversité de sujets, au nombre desquels figurent des bucranes, des trophées et autres motifs empruntés aux monuments antiques [1]. L'entablement ionique, qui n'a point de ressauts, est d'une extrême richesse et offre une frise à enroulements des plus remarquables. Au-dessus de la corniche se dressent de hautes lucarnes. Le toit actuel est revêtu de pierres schisteuses en guise de tuiles ou d'ardoises. A l'extérieur, l'aile septentrionale est d'aspect sévère; la travée que nous en donnons peut faire juger de l'agencement de ses étroites fenêtres et des lucarnes, portant sur des gaînes de termes, dont elles sont surmontées. Quelques-uns des anciens volets destinés à fermer les baies, sont encore en place; ils sont sculptés du côté exposé aux intempéries de l'air, et couvertes d'arabesques peintes en blanc sur fond rougeâtre, du côté intérieur.

L'aile orientale, renfermant les salles d'honneur ou de réception, a sa façade intérieure divisée en trois travées que séparent des colonnes accouplées, entre lesquelles sont creusées des niches. Au rez-de-chaussée, ces colonnes sont engagées dans des ressauts qui motivent des voussures à caissons, abritant des fenêtres à plein cintre et en retraite. A l'étage supérieur, la saillie des ressauts a été utilisée pour l'établissement d'une galerie ou corridor, à voussure aussi caissonnée, qui permet de traverser cet étage sans passer dans la grande pièce qu'il contient, et n'intercepte point, d'ailleurs, la lumière nécessaire à cette dernière. L'aile orientale continue les lignes de l'aile du nord; les ordres sont également dorique en bas et ionique en haut. A l'extérieur, la disposition est aussi à peu près semblable, mais quelques-unes des fenêtres sont plus larges, et par suite munies d'un meneau vertical. Deux tours circulaires, couronnées d'une corniche et fort délabrées, flanquent les encoignures de l'aile; ce sont les seules que Lyssorgues ait bâties. Peut-être auraient-elles été répétées vers l'occident si les plans projetés avaient reçu une entière exécution; rien ne fournit les moyens de résoudre la question. Attenant à l'aile orientale est un pavillon en retour, et par conséquent faisant face à l'aile du nord. Il sert de cage à un grand escalier, et nous ne saurions dire s'il faut y voir le commencement d'une aile méridionale, ou s'il a été conçu pour former l'encoignure d'une terrasse. Près de la porte de l'aile septentrionale, on aperçoit une amorce de muraille donnant à supposer que, de ce côté, la cour ne devait être fermée que par un simple mur de clôture.

Ce qui, plus que l'ordonnance de ses façades, fait du château de Bournazel un édifice tout à fait hors ligne, c'est l'extraordinaire beauté de son ornementation, généralement bien

1. Dans l'un des métopes de l'aile en retour est représenté un cavalier entièrement nu, qui foule aux pieds de son cheval son adversaire renversé. Ce bas-relief est une copie de sculpture antique, et rappelle les groupes de la frise du Parthénon. Il est malheureux que ce soit justement un des plus faibles d'exécution de tout le château. Nous l'avons reproduit à cause de sa qualité d'évident pastiche.

conservée, et par places même d'une netteté parfaite. La frise à enroulements du second ordre, les caissons des voussures et les métopes du premier ordre, sont traités avec une habileté exceptionnelle, mais qui ne s'est point partout maintenue à la même hauteur, car quelques-unes des têtes et des statuettes sont lourdement travaillées, et d'un assez pauvre caractère; d'autres, au contraire, témoignent d'un art merveilleux et presque sans rival. Nous ne connaissons rien de plus admirable que certains cartouches au-dessus des niches, ni que les bas-reliefs décorant les ressauts de la frise dorique; ces sculptures sont infiniment supérieures aux sculptures analogues des monuments contemporains les plus célèbres, et nous nous demandons s'il a jamais été donné à un artiste de mieux faire.

L'attristant état de dégradation dans lequel se trouve aujourd'hui le château de Bournazel n'a point pour cause l'accumulation des années, mais un mouvement populaire qui éclata le 3 février 1790. Après s'être, pendant quelques mois, retiré à Villefranche, le seigneur de Bournazel y étant revenu avec une trentaine de ses amis, en armes et accompagnés de cavaliers de la maréchaussée, les habitants crurent à des projets de vengeance, et aussitôt le tocsin retentit dans tous les environs. En peu de temps un grand nombre de paysans furent réunis, et plusieurs voulurent pénétrer de vive force dans le château. Cette tentative amena un échange de coups de feu, à la suite desquels un des assaillants tomba, mortellement atteint. Cependant les assiégés, effrayés du sort dont ils étaient menacés s'ils continuaient leur résistance, demandèrent à capituler, et obtinrent de s'éloigner librement. A peine étaient-ils partis que les habitants apprirent, ce dont ils n'avaient point encore eu connaissance, que l'un d'entre eux avait péri sous les coups de leurs adversaires. Exaspérée et criant à la trahison, la foule se précipita alors dans le château et s'y livra avec rage à une dévastation qui faillit se terminer par un incendie général. Lorsque la colère populaire s'apaisa, l'œuvre de destruction était consommée, et, depuis, rien n'a pu être fait pour réparer le mal, dont la grandeur est hors de proportion avec les ressources d'une fortune particulière.

MAISON, RUE DES VERGEAUX

A AMIENS

La ville d'Amiens, que sa magnifique cathédrale rendra toujours si intéressante pour les archéologues, ne renferme plus maintenant, en fait d'ancienne architecture civile, que deux maisons curieuses : l'une, peu vaste, construite en bois et de style gothique, se trouve sur les bords de la rivière; l'autre, plus importante et bâtie en pierre, dans le style de la Renaissance, est située dans la rue des Vergeaux[1]. Celle-ci est connue sous le nom de *Maison du Sagittaire*, à cause d'une petite figure de sagittaire ayant probablement servi d'enseigne, et que l'on voit sculptée à la clef d'une des deux grandes arcades en ogive tronquée, qui composent l'étage inférieur. La maison du Sagittaire a toujours été renommée, à Amiens, par la richesse de sa décoration, et cette circonstance lui a valu, particularité heureuse, d'être décrite, il y a environ un siècle et demi, par un Amiénois, le marchand Pagès, dont les manuscrits viennent d'être imprimés. Nous y emprunterons le passage suivant, qu'il y aurait désavantage à paraphraser : « Passons par la rue des Vergeaux, et considérons la façade ornée d'une grande maison de nos bourgeois marchands, qui mérite bien d'être remarquée.

« La porte cochère de cette maison est placée au milieu de deux boutiques dont les murailles, de pierre de taille blanche, forment deux grandes arcades, dont les cintres sont surmontés. Leurs tympans d'arcades sont ornés de quatre figures de femmes, de grandeur naturelle, à demi couchées, sculptées à demi-bosse, dont l'une paraît représenter la Piété des enfants envers leurs parents, parce qu'elle tient entre ses bras la figure d'une vieille cicogne, de grandeur naturelle, à laquelle une autre cicogne apporte, dans son bec, un serpent à celle qui paraît sa mère, qui ne peut plus aller chercher sa nourriture. L'autre figure de femme, placée dans l'autre tympan d'arc et dans une même attitude, paraît l'Inhumanité ou le Désespoir, parce qu'elle s'est percé le sein avec un poignard qui est proche de sa main. Elle est accompagnée d'un petit enfant posé à ses pieds, et d'un chien qui

1. Les deux moitiés de la maison étant semblables, nous n'en avons reproduit qu'une, afin de pouvoir faire usage d'une plus grande échelle. — Les quatre sentences, gravées sur des plaques de marbre noir, qu'on observe dans la frise de l'étage inférieur, sont ainsi conçues : NE CONTEMPTOR SIS. — QVOD POSSVM, NON QVOD DEBEO. — USVI AC DECORI. — UTILE QVOD HONESTVM. Ce qu'on peut traduire par : *Garde-toi de mépriser autrui.* — *Je fais ce que je peux et non ce que je dois.* — *Pour l'utilité en même temps que pour la beauté.* — *Ce qui est honnête est utile.*

semble lécher le sang qui coule de la blessure de l'enfant à terre. La représentation de ces deux figures est énigmatique, et je ne vous donne pas mes préjugés pour des vérités constantes.

« Les deux figures placées aux deux côtés d'une arcade sont semblables aux deux autres placées aux côtés de l'autre, parce qu'elles ont été faites sur le modèle des deux premières, dans le temps que l'on a élargi cette porte cochère, et que l'on a fait une arcade semblable à celle qui était de l'autre côté. Cet ouvrage, qui fut exécuté il y a environ vingt ans, était d'une entreprise bien hardie, parce que, pour y parvenir, il a fallu soutenir la masse de la moitié de cette haute maison, qui, dans le temps de cette construction, portait à faux.

« Les deux côtés des arcades sont embellis de grands pilastres cannelés, d'ordre dorique; d'autres pilastres cannelés, d'ordre ionique, servent d'ornement aux deux côtés des croisées et fenêtres du premier étage, de même que d'autres grands pilastres, d'ordre corinthien, embellissent le deuxième étage.

« Les grandes fenêtres et croisées de cette façade sont surmontées de frontons angulaires, coupés, et chargés de divers ornements de sculpture. Son pignon forme un triangle presque équilatéral[1], ayant sur le bas, d'un côté, un escu de France sculpté en bas-relief, surmonté d'une couronne de duc, qui est apparemment celle du duc de Mayenne, parce que la façade de cette maison fut bâtie en 1593, année dans laquelle la ville d'Amiens était encore engagée dans la Ligue, dont ledit duc était lieutenant général en chef. L'inscription de cette année 1593 est sculptée en bas-relief, au milieu du pignon de cette façade, dont le bout, de l'autre côté, est orné d'un escu en bas-relief, aux armes de la ville d'Amiens[2]. »

Aux précieux renseignements que le manuscrit de Pagès fournit sur l'ancien état de la maison, un autre manuscrit contemporain[3] permet d'ajouter que les gouttières en plomb étaient couvertes d'ornements dorés et argentés, et que, « à un coin, » se voyaient « trois belles figures » de grandeur naturelle, « faites par la main du sieur Blasset, fameux sculpteur » (d'Amiens). Le témoignage de M. Dusevel nous apprend, de plus, que les vastes caves à fortes nervures en pierre, qui s'étendent sous la maison, sont d'une époque antérieure à la Renaissance. « On ignore, dit-il, à quelle destination étaient ces caves, dans le principe. On sait seulement que la maison servit autrefois de *calandre,* et qu'elle appartenait en 1575 à un ancien maieur d'Amiens, appelé Gauguin[4]. »

1. Ce pignon n'existe plus.

2. *Manuscrits de Pagès, marchand d'Amiens, écrits à la fin du XVIIe siècle, et au commencement du XVIIIe siècle*, publiés par Louis Douchet; Amiens, 1857, in-12°, t. II, p. 180-183.

3. Il est intitulé : *Description des rues et bâtiments saincts et profanes de la ville d'Amiens.* M. H. Dusevel, qui en possède une copie, nous a rendu le service de nous le signaler.

4. *Histoire de la ville d'Amiens*, 2e édition. Amiens, 1848, in-8°, p. 132.

CHATEAU DE CHENONCEAUX

Le château de Chenonceaux, s'il n'est point aussi imposant que celui de Chambord, offre en revanche beaucoup plus de charme, avantage qu'il doit surtout à sa délicieuse situation. Au lieu où il s'élève existait, dans le xve siècle, une maison seigneuriale appartenant à une famille originaire d'Auvergne, et du nom de Marques. Vers 1496, Thomas Bohier, baron de Saint-Cyergue et général des finances de Normandie, acheta de Pierre Marques, son débiteur, le manoir des bords du Cher, et entreprit d'y substituer un édifice entièrement nouveau, qu'il commença sur l'emplacement d'un moulin à eau bâti par son prédécesseur. Le premier, dit-on, il conçut l'idée du pont si pittoresque qui unit les deux rives de la rivière, et supporte le seul corps de bâtiment du château, dont l'achèvement ait jamais eu lieu. La mort de Bohier, arrivée en 1523, l'empêcha de pousser bien loin l'exécution de son projet, et son fils, Antoine, fut dans l'impossibilité de le poursuivre, par suite d'une dette envers le trésor royal, dont la succession paternelle était grevée, et qui l'obligea à céder ses biens à François Ier. Ce prince, devenu ainsi propriétaire de Chenonceaux, en fit prendre possession, l'an 1535, par le connétable de Montmorency, et s'y rendit plusieurs fois avec sa cour. Henri II donna le château de Chenonceaux à Diane de Poitiers, d'après les ordres de laquelle le pont imaginé par Bohier fut enfin construit; toutefois, lors de la mort de son amant, en 1560, Diane fut contrainte de rendre le manoir à Catherine de Médicis, et celle-ci en fit un de ses séjours de prédilection. Elle se proposait d'y ajouter des édifices considérables, dont on peut voir les plans dans le second volume du grand ouvrage de Du Cerceau; mais l'état continuellement embarrassé de ses finances ne lui permit point de réaliser ses désirs. Chenonceaux fut ensuite possédé par Louise de Vaudemont, veuve de Henri III, et elle y passa les dernières années de sa vie, affectant une douleur qu'on a quelque peine à croire sincère, en pensant à l'indignité de son époux. Le château a appartenu depuis à Françoise de Lorraine, duchesse de Mercœur, nièce de Louise de Vaudemont; aux ducs de Vendôme; à Marie-Anne de Bourbon, veuve du dernier d'entre eux; à la princesse douairière de

Condé, et au duc de Bourbon, qui, après l'avoir acheté en 1720, le revendit en 1730 à M. Dupin; il appartient aujourd'hui aux petits-neveux de ce dernier, à M. le comte et à Mme la comtesse de Villeneuve; ils l'ont transformé en une sorte de musée plein d'intérêt, et en accordent l'accès à tous les étrangers avec une obligeance digne des plus grands éloges.

Le château de Chenonceaux, nous venons de le dire, n'a point été terminé, et il ne consiste que dans le corps de bâtiment dont la base forme un pont traversant le Cher. Avant d'y arriver, on passe devant une haute tour cylindrique qu'on appelle *la tour des Anglais,* à ce que l'on croit, parce qu'elle en a remplacé une autre ainsi nommée par allusion à quelque épisode des guerres du XIVe siècle. Cette tour date évidemment du temps de Bohier, ainsi qu'il est aisé de le reconnaître par le caractère des ornements de la porte que nous avons fait graver. On observe sur son vantail les lettres T et B, initiales du nom Thomas Bohier, et la devise : S'IL VIENT A POINT, M'EN SOUVIENDRA, qu'il avait adoptée en souvenir des difficultés contre lesquelles il eut à lutter en bâtissant Chenonceaux, et qui est répétée en diverses parties de l'édifice.

Moins heureux que Pierre Trinqueau et Jean Coqueau, leurs collègues de Chambord, les modestes constructeurs de Chenonceaux sont absolument inconnus. Il est d'ailleurs assez remarquable que l'on se soit toujours abstenu de faire honneur de leur œuvre à quelqu'un de ces Italiens auxquels, naguère encore, on attribuait tant de choses.

ORGUE ET CLOTURE DE CHŒUR

DANS LA CATHÉDRALE DE RODEZ

Saint Martial, réputé l'apôtre du Rouergue par de vieilles traditions, fonda, dit-on, à Rodez, une chapelle en l'honneur de la Vierge, et plus tard saint Amans, premier évêque de la ville, y éleva authentiquement une basilique, que saint Sidoine-Apollinaire fut invité à venir consacrer. On ignore, d'ailleurs, si la basilique de Saint-Amans occupait le même emplacement que l'église actuelle; on sait seulement que l'origine de celle-ci remonte pour le moins au temps de saint Dalmas, qui, monté sur le siége pontifical de Rodez vers 516, bâtit un nouvel édifice, également dédié à Notre-Dame, et dont l'écroulement plus ou moins complet eut lieu le 16 février 1275. L'évêque était alors Raymond de Calmont; il s'occupa avant tout d'exhumer les reliques ensevelies sous les décombres, et s'efforça ensuite de tout disposer pour réparer promptement le désastre; mais il mourut trop tôt pour obtenir des résultats importants, et la reconstruction entreprise par lui, souvent interrompue, et mollement poursuivie, n'a produit qu'un monument hybride où se distinguent quatre principales périodes : les premières travées du chœur, de même que les chapelles situées à l'entour, datent du XIVe siècle; le reste du chœur et une grande partie de la nef sont du XVe; au premier tiers du XVIe appartiennent un autre tronçon de la nef et la grande tour hors d'œuvre, décorée dans le style ogival quaternaire; enfin, l'art de la Renaissance est représenté par la façade, demeurée incomplète, la porte de la sacristie, l'ancienne clôture du chœur et un magnifique orgue. Nous nous bornerons à parler de l'orgue et de la clôture.

L'église Ruthénoise a compté plusieurs prélats éminents; mais le plus célèbre de tous est François d'Estaing. Descendant d'une antique famille du Rouergue, il naquit en 1460, et, après avoir fait ses études à Lyon, il alla se faire recevoir docteur en droit à Padoue. Nommé, en 1501, évêque de Rodez, il y vint habiter, s'y rendit populaire par sa charité, et y mourut en odeur de sainteté le 1er novembre 1529. Honoré du titre de vice-légat,

adonné à l'étude de la littérature et des beaux-arts, il mérita d'être compris au nombre des bienfaiteurs de son église, en laquelle il fit exécuter des travaux importants. Il garnit en effet le sanctuaire d'une balustrade en bronze, et orna l'hôtel de six colonnes de même métal. On lui doit la haute tour hors d'œuvre, achevée en 1526, sous la direction du maître maçon De Cusset, et il avait projeté de fermer le chœur d'une riche clôture à jour, qu'il ne lui fut pas donné de terminer, comme on voit par le texte d'une des inscriptions suivantes, gravées sur un linteau de la portion qui en subsiste :

FRANCISCVS, CLARO STANNORVM SANGVINE NATVS,
EGREGIVM CHRISTO HOC EDIFICAVIT OPVS.
SERIVS IN CELESTIA SI DEVS REGNA VOCASSET,
VIDISSES OMNI LILIA TERNA CHORO[1];
SED TANDEM IN DOMINO FELICI MORTE SOPITVS, M · 5 · 3 · 1
POST FATVM ISTA DEDIT PIGNORA CHARA SVI.

VIRGINIS IMMENSO FLAGRANS FRANCISCVS AMORE,
EREXIT PRISCORVM HEC MONVMENTA PATRVM;
POST MORTEM VIVENS OPERVM SPLENDORE SVORVM,
VIDISTIS CVNCTI; NEMO NEGARE POTEST.
MVNERIS ACCEPTI SALTEM SI GRATIA RESTAT, M · 5 · 3 · 1
AD TVMVLVM VENIENS, DIC REQVIESCAT EI[2].

La date de 1531, et ces mots de la première inscription : *post fatum ista*, etc., établissent que la clôture fut tout au plus commencée par François d'Estaing[3], et qu'elle dut être conduite au point où on la voyait jadis, par le successeur de François, par Georges d'Armagnac, qui fit aussi construire la porte de la sacristie, dans le même goût que la clôture. Georges d'Armagnac, dans la suite cardinal, aimait les savants et les artistes; il fut le protecteur du fameux Guillaume Philandrier ou Philander, qu'il s'attacha et emmena avec lui lorsqu'il fut envoyé en ambassade à Venise. Philandrier profita de son voyage en Italie pour étudier l'art antique, et perfectionner la traduction de Vitruve qu'il préparait. A son retour, il entra dans les ordres, fut pourvu d'un canonicat par son patron, et devint archidiacre du chapitre de Rodez[4]. Il ne se contenta point d'écrire sur l'architecture, mais il voulut

1. Allusion aux armes des d'Estaing, qui étaient d'*azur, aux trois fleurs de lis d'or, et au chef de même*.

2. Voici le sens de ces inscriptions, qu'on a imprimées plusieurs fois d'une façon très-inexacte : François, né du sang illustre des d'Estaing, a édifié ce beau monument en l'honneur du Christ. Si Dieu l'eût appelé plus tard en son royaume céleste, on aurait vu les trois fleurs de lis décorer tout le chœur. Endormi heureusement dans le sein du Seigneur, il a laissé de lui ce souvenir qui nous est cher. — Brûlant d'un amour sans limites pour la sainte Vierge, François a élevé ces monuments commencés par nos pères. Tous, vous voyez qu'il vit encore après sa mort par la magnificence de ses œuvres, et nul ne saurait le nier. Si les bienfaits vous inspirent de la reconnaissance, lorsque vous visiterez son tombeau, dites, à son intention, un *Requiescat*.

3. François d'Estaing avait amassé, pour poursuivre son œuvre, des sommes assez importantes, car c'est avec le secours de ces sommes qu'on paya, pendant deux années, les travaux de la cathédrale.

4. Philandrier mourut le 18 février 1565, à Toulouse, où il était allé visiter le cardinal d'Armagnac, alors archevêque de cette ville. Il était né à Châtillon-sur-Seine en 1505.

joindre la pratique à la théorie. C'est sur ses plans que le portail occidental de la cathédrale fut entrepris, et son influence rayonna dans tous les pays environnants. Toutefois, en 1531 Philandrier ne s'occupait point encore de bâtir, et peut-être même n'était-il point au service de Georges d'Armagnac; on ne peut donc supposer qu'il ait donné les dessins de la clôture, et l'on doit croire qu'elle est l'œuvre de l'artiste qui a édifié la porte de la sacristie, c'est-à-dire, suivant les recherches de M. H. de Barrau, de l'illustre Nicolas Bachelier, de Toulouse[1]. Porte et clôture, les deux créations sont dignes de son génie.

En 1823, afin de faire place à une misérable grille, on a eu la détestable idée de démolir la clôture, dont on a remonté les fragments devant la chapelle latérale de Saint-Raphaël, rognant les sculptures qui ne se prêtaient point à cet absurde déplacement, et jetant au rebut celles qu'on ne savait comment utiliser. Cet acte de vandalisme, altérant les proportions premières de la clôture, lui a fait perdre une partie de sa beauté au point de vue de l'ordonnance, mais a laissé entière l'extrême élégance de ses détails, empreints de ce charme et attestant cette fécondité d'invention qui distinguent presque toujours la première phase de la Renaissance.

Nous avons visité toutes les grandes églises de la France, et vu leurs buffets d'orgues; nous croyons pouvoir affirmer qu'il n'en est point un seul aussi imposant que celui de la cathédrale de Rodez. Situé dans le croisillon septentrional et suspendu en encorbellement, disposition qui produit toujours un grand effet, il atteint une hauteur d'environ 24 mètres, et touche presque à la voûte du transsept. Il a été fait sous l'épiscopat de Bernardin de Corneillan, évêque de 1614 à 1636, car il en porte les armoiries, et la date de 1628 se lit sur le plafond d'un des larmiers. Au centre d'une tribune ornée de riches panneaux, et en saillie sur cette tribune, est placé le positif de l'orgue, qui compte cinq faisceaux de tuyaux, portant sur des culs-de-lampe et coiffés d'une corniche fleuronnée. Le faisceau du centre est surmonté d'une statue de la Vierge tenant l'enfant Jésus; les faisceaux des angles, des statues de saint Martial et de saint Amans, patrons de l'église. Le grand buffet, en retraite sur la tribune, se compose d'une montre de tuyaux posée sur un soubassement divisé en neuf compartiments couverts d'arabesques. Les tuyaux forment sept faisceaux d'inégale grosseur, dont cinq sont cylindriques, et les deux plus petits sont compris dans un plan carré, se présentant d'angle. Ceux-ci servent de base à deux statues : l'une de David avec sa harpe, et l'autre d'un personnage qui tient une espèce d'échelle dans ses mains. Les autres faisceaux sont couronnés de pinacles en partie à jour, et composés d'après les données gothiques. A chacun des pinacles latéraux on remarque un écusson ayant une très-petite statuette de la Vierge au centre, et deux anges pour tenants. Au pinacle

1. *Notice archéologique sur l'église cathédrale de Rodez*, par l'abbé Magne. Rodez, 1842, in-8°, p. 82. — M. de Barrau n'a pas, que nous sachions, cité ses autorités.

central l'écusson est aux armes de Bernardin de Corneillan. L'amortissement de l'ensemble consiste en un groupe de figures représentant l'assomption de la Vierge soulevée par des anges. Ce groupe s'élève du pinacle central; sur les boules ovoïdes qui terminent les autres sont des statues d'anges agitant des palmes.

La grandeur des proportions de l'orgue de Rodez, et la hardiesse avec laquelle les figures qui le surmontent sont agencées, lui donnent un aspect saisissant que, nous le répétons, on ne retrouve dans aucun autre en France. On songe avec regret que, fait pour charmer deux sens, il n'en satisfait plus qu'un aujourd'hui, attendu que les quinze cents tuyaux, répartis en cinquante-quatre jeux, dont il était anciennement muni, sont devenus muets pour la plupart.

HOTEL DE VILLE DE BEAUGENCY

Au commencement du XVIe siècle, les habitants de Beaugency n'ayant point encore de lieu convenable pour tenir leurs assemblées municipales et rendre la justice, sentirent la nécessité de bâtir, dans ce but, un édifice spécial. En 1526, les Échevins, désignés alors sous le nom de Procureurs de la ville, furent donc autorisés par la commune à acheter une hôtellerie dite de la Croix blanche, située en la grande rue, devant le Jeu de paume de la comtesse de Dunois, et, sur l'emplacement de cette auberge, ils firent élever la jolie maison de ville, qui est restée l'ornement de la cité [1].

L'intérieur de l'hôtel de ville de Beaugency ne consistait primitivement qu'en deux salles; l'une, au rez-de-chaussée, et l'autre, au premier étage. La salle du rez-de-chaussée, aujourd'hui subdivisée en plusieurs pièces par des cloisons, paraît avoir toujours été assez nue; et, quant à la salle du premier étage, où mène un escalier hélicoïde hors d'œuvre (voir le plan), on n'y trouve plus de remarquable que les poutres et les solives à profils encore gothiques du plafond (Ire pl. de détails, fig. 5 et 6). Actuellement l'intérêt du monument se concentre tout entier dans la décoration de sa façade. Elle présente, à l'étage inférieur, une porte en plein cintre, surmontée d'un baie géminée, et placée entre deux grandes arcades surbaissées, dont on ne s'explique pas les largeurs inégales [2], et dans les reins desquelles sont placés quatre médaillons encadrant des bustes. L'étage supérieur est orné de pilastres, et percé de trois larges fenêtres à croisillons; dans les alléges sont six compartiments où l'on voyait sculptées les armoiries du cardinal de Longueville, de François, comte de Dunois, son père, du duc de Longueville, son frère, et, en même temps, la Salamandre de François Ier. La Salamandre est demeurée intacte, mais les armoiries ont été effacées en 1793, ainsi que la multitude de fleurs de lis dont le parement de l'édifice était couvert, et dont on distingue très-bien les traces. Au-dessus des fenêtres règne une corniche à coquilles et à modillons. Aux deux extrémités de l'édifice, elle se projette

1. J. N. Pellieux, *Essais historiques sur la ville de Beaugency et ses environs*, p. 337 (in-18, Beaugency, an VIII).

2. Ces arcades sont aujourd'hui étoupées en maçonnerie, et le mur d'appui est détruit; mais nous avons trouvé assez de traces de ce dernier pour le restituer avec sécurité.

en ressaut de façon à former des culs-de-lampe, bases de tourelles maintenant abattues, et qui semblent avoir été reliées par une balustrade à jour, dont il ne subsiste rien, l'espèce d'attique qui couronnait la façade étant transformée en un grenier informe.

Les bases des meneaux et des pieds-droits des arcades, à redens multiples, sont la seule réminiscence gothique que l'on perçoit dans l'ornementation, d'ailleurs très-habilement traitée; rien n'est plus joli, par exemple, que le motif placé au-dessous du premier pilastre de gauche (Ire pl. de détails, fig. 2). Les figures, pleines de caractère, sont d'une exécution savante, et la délicieuse tête de femme, de l'un des médaillons (2e pl. de détails, fig. 3), empreinte d'une grâce délicate et sympathique, reflet de l'art du XVe siècle, est, en son genre, une des plus poétiques créations de la Renaissance française. Il ne serait point non plus facile de trouver sur les bords de la Loire, d'autres statuettes d'un dessin aussi magistral que celles qui servent de supports aux armoiries dont sont décorées les alléges des fenêtres, et dans lesquelles nous croyons voir l'influence de l'école de Juste. On ne connaît point, du reste, les noms des sculpteurs qui ont travaillé à l'hôtel de ville de Beaugency, mais par bonheur, celui de l'architecte est parvenu jusqu'à nous: il s'appelait Charles Viart.

Charles Viart fut, dit-on, architecte du roi Louis XII, et c'est lui qui a construit l'hôtel de ville d'Orléans. Suivant M. Vergnaud-Romagnesi, il aurait également élevé une partie de l'ancien Hôtel-Dieu d'Orléans et la porte principale du grand cimetière de cette ville, dans lequel il aurait été enterré vers 1547. Il aurait, en outre, probablement travaillé au château de Chambord, « car il dit lui-même quelque part qu'il fut autorisé à se servir des *rognures* de Chambord pour bâtir l'hôtel de ville de Beaugency [1] ». Si l'on possédait réellement quelque chose d'écrit par Viart, il serait inconcevable qu'on ne se fût pas empressé de le publier. Au surplus, nous ne pouvons accepter les affirmations de M. Vergnaud-Romagnesi qu'avec beaucoup de circonspection, car il ne transcrit aucun texte, et les textes, seuls, nous donnent une conviction. Enfin M. Vergnaud-Romagnesi n'est pas toujours exact dans ses citations, et nous nous sommes assuré que la prétendue épitaphe de Viart, qu'il dit avait retrouvée dans le relevé des inscriptions du grand cimetière, dressé par M. Blondely, n'y figure pas.

L'hôtel de ville de Beaugency, bâti en pierre tendre, est maintenant fort dégradé, et la commune à laquelle il appartient ne saurait se charger des réparations devenues urgentes. Il faut faire des vœux pour que ce charmant petit édifice éveille la sollicitude de l'Administration, et pour qu'une restauration, à la fois intelligente et sobre, vienne lui rendre son ancienne splendeur.

1. *Les hommes illustres de l'Orléanais*, article Viart.

HOTEL D'ASSEZAT

ET

MAISON RUE SAINT-ROME, A TOULOUSE

Lorsqu'il est question des monuments de la Renaissance, l'imagination évoque aussitôt le souvenir de Gaillon, de Fontainebleau, de Chambord et de Blois; mais elle ne va guère plus loin, car l'on considère généralement l'art français de cette période comme ayant eu son foyer principal à Paris, et s'étant répandu, de là, dans un rayon qui, vers le midi, ne dépasse point la Touraine. Il y a du vrai dans cette opinion, puisque c'est par l'influence des seigneurs de la cour, et dans les régions ordinairement habitées par elle, que le style de la Renaissance a surtout fleuri; il est néanmoins certain que les pays de langue d'oc ont possédé, au xvie siècle, une école d'architecture fort brillante. Cette école avait son siége à Toulouse, et s'y révèle encore par d'assez nombreuses et de magnifiques constructions. Elle paraît avoir eu à sa tête le fameux Nicolas Bachelier, dont la vie, très-mal connue, a été assurément le thème de plus d'une fable. Nicolas Bachelier naquit, dit-on, d'un artiste lucquois, élève du Florentin Benedetto di Majana, et qui vint en France l'an 1472. Cet artiste, établi à Toulouse, eut, outre Nicolas, deux fils qui devinrent, l'un ferronnier, et l'autre orfévre. Quant à Nicolas, il quitta très-jeune la maison paternelle et alla d'abord étudier à Florence, puis à Rome, où Michel-Ange l'admit parmi ses élèves. Il revint ensuite à Toulouse, et contribua puissamment à la révolution artistique alors en train de s'effectuer dans les provinces méridionales comme dans celles du nord. Il mourut extrêmement âgé et victime d'une vengeance : des artistes italiens qui venaient d'Espagne, n'ayant pur éussir à lui enlever certains travaux de l'église Saint-Sernin, scièrent pendant la nuit les échasses de son échafaud, et Bachelier, précipité du sommet, fut tué par la chute. Ce récit a toute la physionomie d'une légende; ce qui est plus positif, c'est l'incontestable talent de Nicolas Bachelier comme sculpteur, et sans doute aussi comme architecte. A Toulouse et dans la plus grande partie du Midi, tout ce qui est remarquable, en fait de sculpture monumentale, lui est volontiers attribué.

La capitale du Languedoc est riche en beaux hôtels de la Renaissance; le plus important est évidemment l'hôtel d'Assezat, situé au carrefour formé par les rues du Pont-Neuf, des Marchands, de la Bourse, de l'Écharpe et des Paradoux. On ne sait point l'his-

toire de l'hôtel d'Assezat, et l'on est réduit à rapporter une tradition suivant laquelle il aurait été bâti d'après les dessins du Primatice, et par l'ordre de François Ier, qui en aurait fait don à sa sœur Marguerite. Il est moralement sûr que le Primatice ne s'est pas plus mêlé de la construction de l'hôtel d'Assezat que de celle du château de Chambord. D'un autre côté, l'hôtel d'Assezat porte la date de 1555, gravée sur un de ses cartouches, et ne laisse voir aucune disparité de style; il est donc contemporain de Henri II et non de François Ier, dont il ne rappelle d'ailleurs pas l'époque. On assure qu'il fut achevé vers le milieu du XVIe siècle par Pierre d'Assezat, bourgeois et capitoul du quartier de la Daurade en 1552; nous ignorons s'il y a réellement des raisons de penser que Pierre d'Assezat ne l'a point fait commencer.

L'extérieur de l'hôtel d'Assezat est fort nu, et serait extrêmement insignifiant sans une grande porte à bossages, dont la partie supérieure a été mutilée. C'est à l'intérieur de la cour que la splendeur de l'édifice se manifeste. A droite, est une galerie en encorbellement, soutenue par de puissantes consoles; en face et à gauche, s'élèvent deux ailes décorées de trois ordres superposés, entre les colonnes accouplées desquels sont percées les baies des fenêtres, en plein cintre à l'étage supérieur, rectangulaires, mais couronnées d'arcades, aux étages inférieurs. A la jonction des deux ailes existe une cage d'escalier carrée, à moitié hors d'œuvre, et qui sert de base à une tour couverte par une plate-forme à balustrade, d'où s'élève un lanternon octogonal. Le quatrième côté de la cour, formé par le revers de l'aile sur la rue, et muni d'un perron, offre un portique dorique surmonté d'un attique à pilastres, avec fenêtres agencées à la manière des lucarnes. La gouttière en plomb de cet attique est chargée d'arabesques, et divers spécimens de serrurerie ancienne sont épars dans les bâtiments de l'hôtel, dont la tour a conservé son épi primitif. Sous le rapport de la composition architectonique, l'hôtel d'Assezat, que personne n'a encore publié géométralement, et où l'influence du goût italien ainsi que les réminiscences de l'antique sont très-facilement perceptibles, peut être mis en parallèle avec ce que la France renferme de plus admirable, sans aucune exception, et il soutiendra avantageusement la comparaison avec tous les rares monuments qu'il est permis d'en rapprocher.

La maison de la rue Saint-Rome, bâtie en pierre et en briques, de même que l'hôtel d'Assezat, ne saurait être proposée comme un modèle qu'il convient d'imiter, et l'on aurait mauvaise grâce, maintenant, à agencer ainsi une façade; en revanche, la maison de la rue Saint-Rome est le spécimen, très-bien conservé, d'une habitation toulousaine de la fin du XVIe siècle, et c'est à cause de cela qu'il lui a été fait une place dans notre recueil. Elle n'est point, au reste, stérile pour l'étude, car elle a de jolis détails, et l'ordonnance de sa porte est très-habilement disposée.

ARCHITECTURE DES JARDINS

A peine l'homme est-il sorti de la barbarie qu'il a commencé à planter des jardins, et, depuis, sa passion pour l'horticulture n'a jamais cessé de se manifester. On a aimé les jardins à toutes les époques et chez toutes les nations non sauvages; aujourd'hui encore toutes les classes de la société les affectionnent, et le nombre s'en augmente constamment avec les progrès de la civilisation. La satisfaction que donne la vue d'un beau jardin est, on peut l'affirmer, une des plus universellement senties que connaisse l'humanité.

Dès les temps les plus reculés apparaissent des preuves de la sympathie des peuples pour les jardins : Homère décrit celui d'Alcinoüs, et l'immense renommée de ceux de Babylone se perpétuera éternellement. Lors de l'apogée de la puissance romaine, la magnificence des jardins était poussée à son comble en Italie; qui n'a point entendu parler des merveilles en ce genre, que firent exécuter Lucullus, Crassus, Pompée et plusieurs des Césars? A l'époque mérovingienne, sous l'influence des habitudes rustiques des Germains, l'élément utile domina, dans les jardins, l'élément uniquement agréable : le parc joint au palais de Childebert, à Paris, renfermait sans doute des rosiers dont le parfum embaumait l'air; mais il renfermait principalement des blés, des vignes, et jusqu'à des pommiers greffés de la propre main du roi, au dire du poëte Fortunat. Durant tout le moyen âge il en a été de même, et dans les châteaux royaux, à côté des lis, des giroflées, des marguerites et des lauriers, abondaient les cerisiers, les pruniers et autres arbres à fruits. Cette simplicité de goût n'excluait point toutefois la recherche du pittoresque et du confortable : de longues et vertes tonnelles, des pavillons de diverses formes, des « lozengiés » de treilles, agencés en manière de créneaux et de fleurs de lys [1], égayaient l'aspect des jardins en y procurant un abri contre les rayons du soleil. Les moyens d'amusement s'y offraient en outre sous la forme de pelouses, de jeux de paume et de « dédales », espèces de laby-

1. Un article des comptes du Louvre, sous Charles V, est ainsi conçu: « Jehan Baril, faiseur de treilles, pour avoir faict un grand préau èsdits jardins, et faict de merrien (de bois) un *lozengié* tout autour, *à fleur de liz et à créneaux.* »

rinthes dont les contemporains d'Éléonore d'Aquitaine savaient déjà tracer les méandres, ainsi que le montre l'histoire de cette reine s'égarant au milieu des détours multipliés qui protégeaient la demeure de sa rivale Rosemonde de Clifford. Il est indubitable aussi que les jardiniers du moyen âge pratiquaient l'art de la taille des arbres, lequel avait été familier aux anciens, comme nous l'apprend un passage de Pline le Jeune.

Au XVI[e] siècle, l'art de composer et d'orner les jardins se perfectionna rapidement, par suite du développement du luxe et des proportion considérables données aux parcs de pur agrément, où l'architecture commença à occuper une place plus importante que par le passé, et où l'on fit un grand usage de canaux et des fontaines, très-peu employés précédemment à cause de l'ignorance générale en matière d'hydraulique. Du temps de Henri II, la distinction s'étant complétement effectuée entre le château forteresse et le château résidence, on ne comprenait plus ce dernier sans de vastes et somptueux jardins, aussi rien n'était-il plus splendide que ceux de la plupart des maisons royales. Il s'y était introduit un raffinement de combinaisons et des éléments absolument inconnus des âges antérieurs : ainsi les marbres, les émaux, les statues, les cascades, les parterres historiés, etc. Bientôt la France n'eut plus rien à envier à l'Italie, à laquelle elle avait pris un grand nombre de ses nouveaux procédés de décoration, et, sous Henri IV, les dessinateurs de jardins atteignirent un tel degré d'habileté que le fameux Olivier de Serres écrivait : « ... Avec admiration plusieurs excellens jardins se voyent dispersés en ce royaume. Mesme ceux que le Roy faict dresser en ses royales maisons de Fontainebleau, Sainct-Germain-en-Laye, des Tuilleries, de Blois, etc., ce ne pourroit voirement estre sans merveille que la contemplation des herbes parlans par lettres, devises, chiffres, armoiries, cadrans; les gestes des hommes et bestes; la disposition des édifices, navires, bateaux et autres choses contrefaictes en herbes et arbustes, avec merveilleuse industrie et patience, comme à Chanteloup où ont esté assujettis et arbustes et herbes. Il ne faut (aller) en Italie ni ailleurs, pour voir les plus belles ordonnances des jardinages, puisque notre France emporte le prix sur toutes nations, pouvant d'icelle, comme d'une docte eschole, puiser les enseignements sur telle matière [1]. »

Naturellement il ne subsiste plus aucun ancien jardin ayant conservé ses dispositions primitives, et les idées qu'on peut se faire sur l'ordonnance de ceux de la Renaissance ne sauraient provenir que des descriptions qu'on en possède, et de quelques rares documents graphiques. Le grand ouvrage de Du Cerceau fournit, sur ce sujet, plus de renseignements que nul autre, et nous y avons emprunté les spécimens que contient notre planche.

1. *Théâtre d'Agriculture*, t. II, p. 294.

LE CIMETIÈRE SAINT-MACLOU

A ROUEN

A quelques pas de l'élégante église Saint-Maclou, de Rouen, existe un édifice dans le plus triste état de délabrement, mais qui, aussi longtemps qu'on ne le saura point écroulé, continuera à être recherché derrière les masures qui le cachent, par tous ceux auxquels l'histoire de nos vieux monuments inspire quelque sympathie; nous avons nommé le cimetière ou, comme l'on dit, l'Aître[1] Saint-Maclou.

Au XIVe siècle, la paroisse Saint-Maclou possédait deux cimetières : le petit, adjacent à l'église, et le grand, dont nous allons parler. Il était, à cette époque, fort loin d'atteindre les dimensions qu'il a actuellement, et sa superficie insuffisante le fit successivement agrandir, au moyen de l'acquisition de terrains ou de maisons voisines, en 1400, 1418, 1429, 1432, 1434, 1445, 1446 et 1505. L'origine de la construction, qui subsiste encore, remonte à 1526 : le 19 avril de cette année, à la suite d'une délibération, la fabrique de Saint-Maclou décida l'érection de trois galeries ou « allées » autour de l'aître, et l'on se mit immédiatement à l'œuvre, comme l'atteste un manuscrit contemporain[2]. Il paraît même que, dès le mois de mars précédent, on charriait les matériaux nécessaires à la réalisation du projet; la pierre destinée aux fondations se payait alors à raison de sept sous par tonneau; les « tablettes » de pierre, neuf sous la toise; le muid de chaux, dix-huit sous; et le muid de sablon, dix sous. Une partie de la dépense était couverte, comme dans tous les cas analogues, par le produit de quêtes et de dons parti-

1. Aître, et par corruption, Estre, vient du mot *atrium*, qui, en basse latinité, signifie cimetière. En ce dernier sens, l'expression aître n'est plus en usage, mais on dit encore « les aîtres d'une maison » pour désigner les diverses pièces qui la composent.

2. Nous suivons la notice publiée en 1833, par E. H. Langlois (du Pont-de-l'Arche), sous le titre de *Rouen au XVIe siecle et la danse des morts du cimetière Saint-Maclou*. Nous mettons aussi à profit plusieurs notes qu'a bien voulu nous communiquer M. Pitard, président du conseil de fabrique de Saint-Maclou, et qu'il a relevées dans les archives de la paroisse.

culiers. Les fragments de comptes que nous donnons au renvoi[1], apprennent sur les travaux du cimetière, tout ce qu'il est aujourd'hui possible d'en savoir; mais une lacune dans les registres ne permet pas de constater exactement quand ils furent achevés; il semble qu'ils étaient à peu près terminés, en ce qui touche les trois galeries du nord, de l'est et de l'ouest, l'an 1533, puisqu'on s'occupait, à cette date, de leur pavage. Pour la galerie du midi, elle est de beaucoup postérieure. On voit dans les archives de la paroisse, que le 26 décembre 1640, M. Robert-Duchesne, prêtre, donna une somme de 6,000 livres pour aider à la bâtir. L'étage qui surmonte les galeries et remplace les

1. Ces fragments de comptes, recueillis par M. Deville, aux sources originales, ont été imprimés à la suite de la notice de Langlois, précédemment citée. En voici la copie :

ANNÉE 1526-1527 [1].

« Il a este receu de Nicolas Jolys la somme de quarante « livres tournois de la charité aux trésoriers et parroissiens, de « faire faire dedens le cymitiere XXIIII piedz de gallerie du « costé du passage pour ce cy mis.................. XL l.

« *Item*. Il a este receu de Cornille du Desert, lun des treso- « riers dicelle eglise, la somme de............ LXXVI l. V s.

« Plus a este receu de Charlet Anger, par les mains de Gau- « thier Bellissent, la somme de..................... LX s.

« Somme de ce chapitre : Cent XIX l. V s.

1527.

« Le XVIIIe. jour du moys de juing Ve. XXVII, payé a Simmo- « net le Cousturier, pour une pierre de Vernon pour faire deux « pilliers pour le cymitiere; pour ce............... XLI s.

« Le XXVIIe. jour dud. moys de juing Ve. XXVII, payé aux « machons et aux mannouvriers pour pain et vin quilz ont eu « en faisant les fondemens de la gallerie de devers le jardin « du passage; pour ce.......................... VIII s.

. . . .

« Le XXIXe. jour dud. moys de juillet Ve. XXVII, payé a mais- « tre Guillaume Ribert, pour la facon de deulx pilliers pour le « grant cymitiere, comme appert par quittance, la somme « de.. LX l. »

Il s'agit ici des piliers destinés à recevoir les figures de la danse macabre. Plus bas, nous trouverons le nom des *ymaginiers*.

« *Item*. Ced. jour dud. moys daoust Ve. XXVII, payé a Es- « tienne Dehors, huchier, pour avoir resfaict et fourny de boys « la grant porte du cymitiere, la somme de.......... XL s.

. . . .

« Le IIe. jour de septembre Ve. XXVII, payé a Denys Leselin « pour avoir faict les ymages de deux pilliers pour le grant « cymitiere, comme par quittance appert, la somme de. XL s.

« Pour le bois et façon de la couverture de cinq pilliers. LXXV l.

. . . .

« *Item*. Payé a Jehan Louvel et a Nicolas Canu, machons, « pour avoir fourny de pierre et de leur mestier de machon- « nerie, troys pilliers de pierres du grant cymitiere... X l.

« Pour achat d'une pierre contenant XXXIII piedz, pour faire « deux pilliers à XXII s. VI d. la toyse............. LXI s X d.

. . . .

« Led. jour XXIIIIe. jour dud. moys d'octobre Ve. XXVII, paié « a Denis Leselin, pour la facon des ymages de troys pilliers, « comme appert par sa quittance, la somme de.... IIII l. X s.

« *Item*. Payé a maistre Guillaume Trubert, pour la façon de « troys pilliers a bouter au cymitiere de la gallerie... XIII l. X s.

« Le XXVIIIe. jour dud. mois d'octobre Ve. XXVII, payé aud. « maistre Guillaume Trubert, pour avoir prins garde de la « besongne du cymitiere et pour ses paines daller choisir la « pierre sur le hay.............................. LX s.

. . . .

« *Item*. Payé à Robert Collas, painctre, pour avoir huillé et « painct les ymages de cinq pilliers du cymitiere... XXXV s.

« *Item*. Payé à Robert Collas, painctre, pour deux potz troys « demyons huille de lin à III s. IIII d. le pot, pour huiller la char- « penterie de dessus les cinq pilliers du cymitiere. IX s. II d »

1528.

« Le XXIIe. jour de janvier, payé a Denis Leselin, tailleur « dymages, pour les ymages de deux pilliers......... LX s.

« A maistre Guillaume Trubert pour la facon de deux pil- « liers pour le cymitiere.......................... IX l.

. . . .

« Le VIIIe. jour dud. moys de feburier payé a Denis Lese- « lin pour la facon des ymages dun pillier.......... XXX s.

« Payé à Guillaume Trubert pour la façon d'un pil- « lier.............................. .... IIII l. X s.

. . . .

« A Louys Godes, marchant de boys, la somme de XXXIX l. « IIII s, ainsi qu'il appert par sa quittance dabtée du IIIe. jour de « septembre Ve. XXVIII, pour le reste de IIIIxx livres tournois « pour quatre pilliers du boys quil a baillé pour la gallerie de « l'estre (aître), moullé et charpenté, assis tout prest, char- « penté et moullé; pour ce mys............. XXXIX l. III s.

« Pierre de Vernon pour faire deux pilliers...... LXVII s.

. . . .

1. Ces comptes courent de saint Michel en saint Michel, suivant l'usage du temps.

anciens combles a été fait en 1744 sur la proposition du curé. Le cimetière Saint-Maclou a cessé de servir aux inhumations en 1776, et les bâtiments qui en font partie, après avoir été consacrés à plusieurs usages plus ou moins fâcheux, sont utilisés maintenant comme écoles pour les enfants des deux sexes, circonstance qui n'est point précisément favorable à leur conservation.

L'Aître Saint-Maclou consiste en un préau formant un quadrilatère irrégulier et entouré de quatre galeries [1] divisées en travées par des colonnes qui portent un petit pan de bois, dont les traverses et les montants sont surchargés de têtes de mort, ossements, croix, cercueils, bêches et autres emblèmes funéraires, d'ailleurs de l'exécution la plus grossière.

« *Item.* Payé à Denis Lesselin, ymaginyer, pour avoir faict « les ymages dun pillier pour la gallerie........... XXX^{s}.

. . . .

« *Item.* Le XVIIIe. jour du moys de decembre, payé à maistre « Guillaume Ribel, machon, sur la facon de troys pilliers quil « a en sa maison, pour la gallerie de l'estre..... VII^{l}. X^{s}. »

1529.

« *Item.* A este payé a Louys Godes, marchant de boys, sur « la somme de VI^{xx}II^{l}. que nous avons marchande a luy, a « faire et parfaire une gallerie du cymitiere Sainct Maclou, de « longueur de LXXII piedz a toize fermée, a celle quil a faicte « destrame [1] ainsy qu'il appert par sa cedulle et quittance la « somme de.................................. LX^{s}.

. . . .

« *Item.* Le Ier. jour de may, payé a Denys Leselin, pour avoir « faict les ymages de deux pilliers............. .... LX^{s}.

« A Guillaume Ribel, maistre machon, pour avoir faict les « apeuys de deux pilliers, pour la gallerie du cymitiere, jouxte « sa quittance de ce faicte, et marché de luy, en dabte du « VI juillet V^{c}. XXIX................................ VII^{l}.

« Le XXVIIe. jour du moys de juillet, payé à Gaultier Leprevost, ymaginier, pour avoir faict les ymages d'un pillier de « la gallerie.................................. XXX^{s}.

« Le Ier. jour du moys d'aoust, payé à maistre Guillaume « Ribel, machon, pour la façon de deux pilliers...... IX^{l}.

« Aud. pour avoir faict et assiz ung pillier de la gallerie....................................... XII^{l}. X.

« *Item.* A Jacques de Sès pour avoir painct neuf pilliers, « aud. estre, de blanc de plomb et ymages, et pour avoir blan- « chy le pavey du cymitiere, au long de la rue; pour ce. VI^{l}.

« *Item.* A Adam Lesselin, ymaginier, pour avoir faict les « ymages au grant pillier, luy a este payé la somme de. VI^{l}. XV^{s}. »

« Les registres de la fabrique, fait observer M. Deville, manquant de 1529 à 1533, il m'a été impossible de compléter les comptes de la construction. Il paraît que vers 1533 on s'occupait du pavage des galeries, ce qui doit faire supposer qu'elles étaient, du moins une partie, terminées à cette époque. Néanmoins, plusieurs années après, en 1540 et 1541, je trouve encore des articles de pavage. Voici comme s'expriment les comptes :

« Le XXIIIe. decembre V^{ce}. XL, donné a deux machons quatre « solz pour avoir tezé (toisé) le pavement du cimitiere; pour « ce... IIII^{s}.

« Le XVe. jour de janvier V^{ce}. XLI, paié a Guillaume Liegart, « machon de Sainct Maclou, la somme de cent sept livres cinq « solz, pour avoir assis et taillé XXXVII toises de pierre de liaitz « de pavement assiz au grant cymittiere de lad. eglise, au prix « de vingt solz chacune toize, et mesmes pour avoir par luy « fourny le nombre de douze toises douze piedz de pierre de « liatz de pavés, pour parfaire led. pavement de la gallerie « dud. cymittiere, au prix de cent quinze solz la toize, assis en « place; pour ce paié, jouxte la quitance dud. Liegart, CVII^{l}. V^{s}.

« ... Paié aud. Liegart, pour une marche en pierre de liais « au degré du cymitiere .... VIII^{s}. T^{s}.

. . . .

« Paié a Pierre Luce, frere de Jacques Luce, la somme de « cent neuf livres seize solz six deniers, pour l'achapt de cer- « taine quantité de pierre à paver la gallerie du grant cymit- « tiere, par laquelle on va de porte en autre, mesme aussi pour « aulchuns despens obtenus par led. Luce; pour ce. CIX^{l}. XVI^{s}. VI^{d}. »

Je trouve, pour derniers articles, sous la même année 1541, une dépense pour plomb et couverture :

« Paié a Pierre Le Mausays, dit le registre, la somme de « neuf livres pour quatre centz trente six livres de plomb, em- « ployé a une des lucarnes du grant cimitierre.

« Le quatr^{e} d'octobre V^{ce}. XLI, paié aud. Pierre Le Maussays, « la somme de vingt cinq l^{s}. dix sept solz, pour huyt centz « cinquante troys livres de plomb, estime au prix de soixante « solz le cent, pour fester les lucarnes et feste de la vieille ga- « lerie du grant cymitierre, avecques cinq solz pour du clou, « jouxte la quittance; pour ce.............. XXV^{l}. XVII^{s}. »

1. Le mot *estrame* s'orthographiait de diverses manières, mais le plus souvent par *estrain* ou *estran*, de *stramen*, paille, chaume. On pourrait supposer, d'après le sens assez embrouillé de cet article, qu'il y était question de remplacer une galerie provisoire couverte en chaume, par une de celles que nous voyons aujourd'hui. E.-H. L.

1. L'une, celle de l'ouest, sert depuis plusieurs siècles de passage public pour aller de la rue Martinville à la rue du Chaudron.

Les colonnes de la galerie méridionale, à chapiteau corinthien lourdement épannelé, contrastent singulièrement avec l'élégance et la finesse des autres. Celles-ci, que relie un soubassement mouluré, ont une base attique, sont coiffées d'un chapiteau à cornes, d'une composition fantastique, et ornées, dans leur moitié inférieure, de cannelures rudentées. A moitié de la hauteur de leur fût sont disposées des moulures horizontales, entre lesquelles est un petit cartouche chargé du monogramme de Saint-Maclou[1]. Sur la plus élevée de ces moulures, et adossé à la partie lisse des fûts, chaque colonne portait jadis un petit groupe représentant un des mille épisodes de la célèbre Danse macabre. Mutilés avec acharnement par les protestants, en 1559 ou 1562, ces petits groupes sont aujourd'hui presque tous disparus, et les fragments incomplets qui en subsistent, engagés dans les affreuses superfétations dont l'ancien édifice est obstrué, sont cachés de telle sorte que nous avons dû emprunter les spécimens que nous donnons, à la notice de E.-H. Langlois. De son temps, on pouvait encore reconnaître : 1° la tentation d'Ève, par le serpent, sous les formes d'une jeune femme dont le torse se termine en queue de reptile[2]; 2° un empereur; 3° un roi; 4° un connétable tenant l'épée; 5° un seigneur drapé dans un manteau; 6° un autre personnage en habit de cour; 7° un autre encore, en manteau de cérémonie; 8° un grand seigneur en habit civil; 9° un pape tenant sa double croix; 10° un cardinal ou légat; 11° un évêque; 12° un abbé bénédictin; 13° un autre abbé crossé; 14° un religieux chartreux. Les groupes de l'aile septentrionale se composent de femmes représentant des Sibylles et des Vertus chrétiennes. De ce côté n'apparaissent pas les hideuses personnifications de la Mort, qui font partie des groupes des deux autres ailes anciennes.

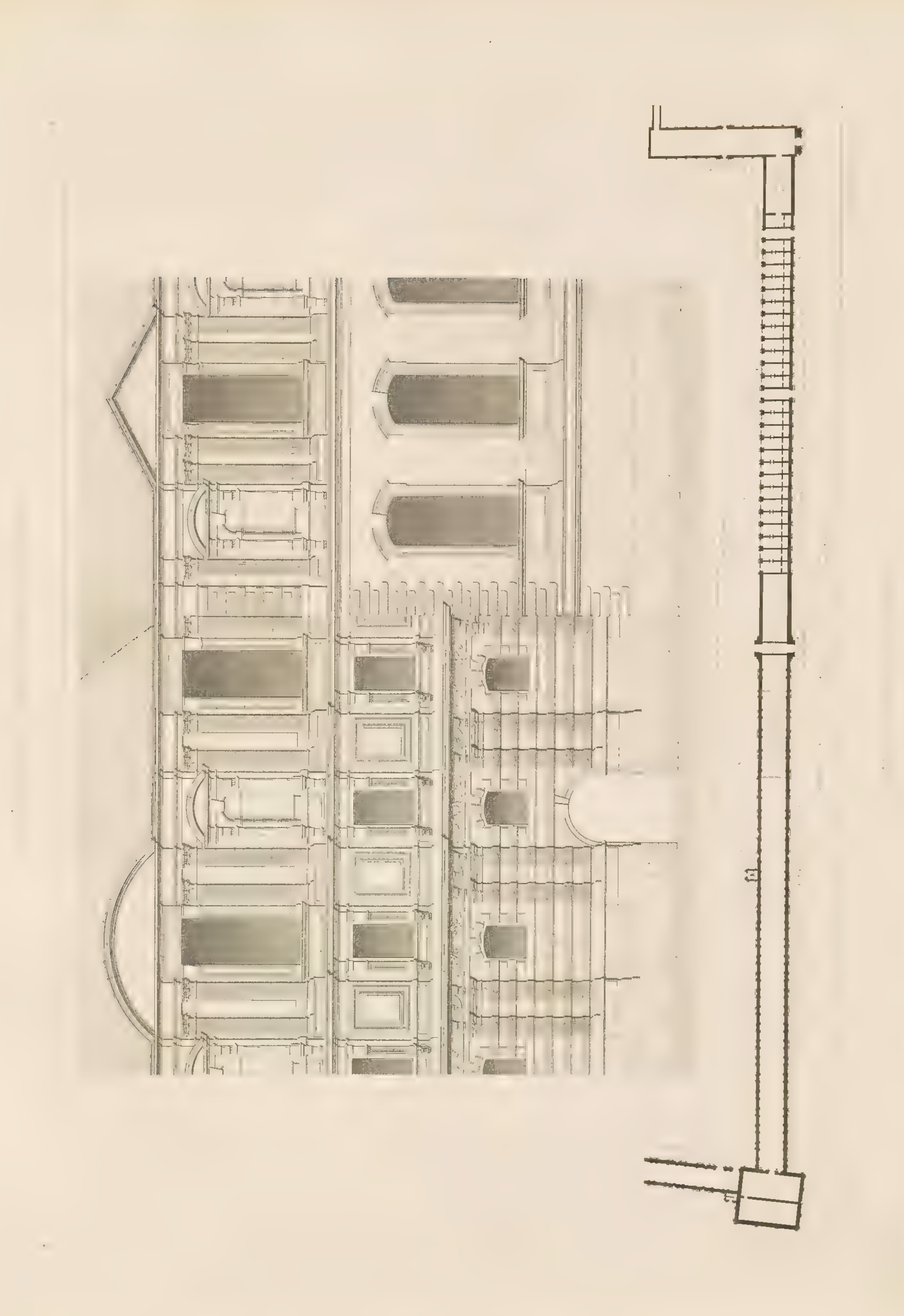
Si l'on veut apprécier jusqu'à quelle hauteur s'éleva l'école rouennaise de sculpture, pendant la première période de la Renaissance, il faut aller étudier les débris presque informes des figurines de l'Aître Saint-Maclou, tout autant que les statuettes de l'admirable tombeau des cardinaux d'Amboise; c'est la même science, avec plus de verve et d'originalité. Estimons-nous heureux de ce que, contrairement à la règle générale, et grâce à d'excellentes recherches, comme on en fait trop peu, les noms des artistes qui ont décoré le cimetière Saint-Maclou, ont été tirés d'un profond oubli. Il résulte des extraits des comptes, dit M. Deville « quant à ce qui concerne plus spécialement la Danse macabre, que de 1527 « à 1529, vingt-quatre figures furent sculptées par Denis Leselin ou Lesselin; deux par « Adam Leselin, frère ou parent de celui-ci, et deux dernières par Gaultier Leprevost; que « les quatorze piliers qui portaient ces figures, furent exécutés par Guillaume Trubert, Guil-

1. Voir la planche. — Toutes les lettres du nom latin de Saint-Maclou, S. MACVTUS, se reconnaissent dans les enlacements du monogramme : la tige de la crosse (saint Maclou fut évêque d'Aleth) forme le jambage du T, le C se trouve dans la moitie de l'M, et l'A compte pour le V supposé vu en sens inverse. On ne peut méconnaître l's qui réunit, comme une espèce de ligature, ce groupe de caractères.

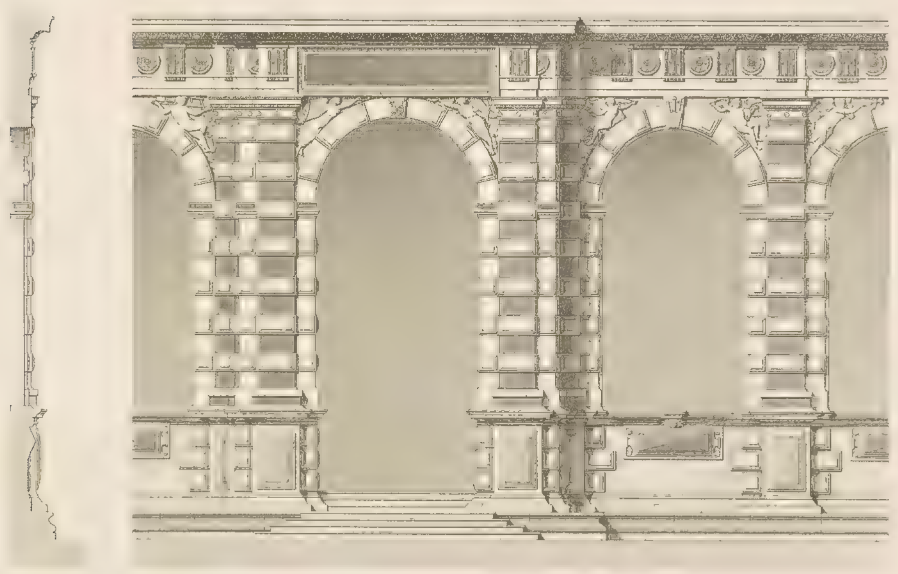
2. Voir la note de Langlois à ce sujet. — Nous reproduisons le groupe (a), ainsi que ceux du cardinal (b), du personnage en manteau (c), et de la sibylle Agrippa, qui tient un fouet et qu accompagne une femme s'appuyant sur une colonne (d) : double emblème de la Flagellation.

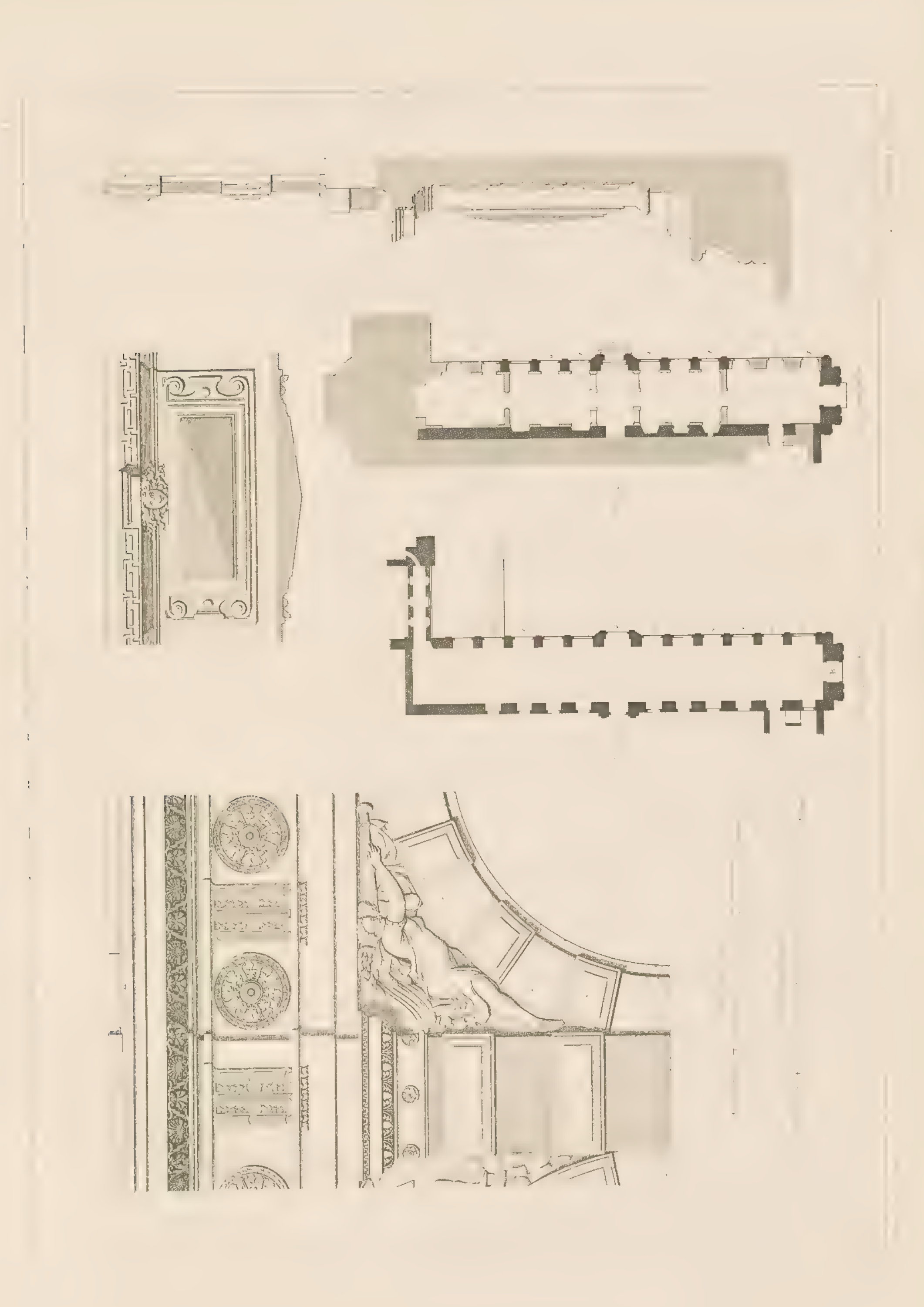
« laume Ribel, Jean Louvel et Nicolas Canu; que les figures étaient payées aux *ymagi-*
« *niers*, autrement dits *tailleurs d'images*, quinze sous pièce; les piliers, aux *maitres*
« *maçons*, quatre livres dix sous; que piliers et figures furent couverts de couches d'huile
« et de peinture, et que Robert Collas et Jacques de Séez furent chargés de cette besogne.
« La Danse complète devait se composer de cinquante-six personnages, compris les sque-
« lettes. Je viens d'en mentionner vingt-huit. La lacune qui existe dans les comptes à
« partir de 1529, ne m'a pas permis d'indiquer le nom des imaginiers qui sculptèrent les
« vingt-huit dernières figures; mais il est bien présumable qu'elles sortirent du ciseau de
« Denis Lesselin. »

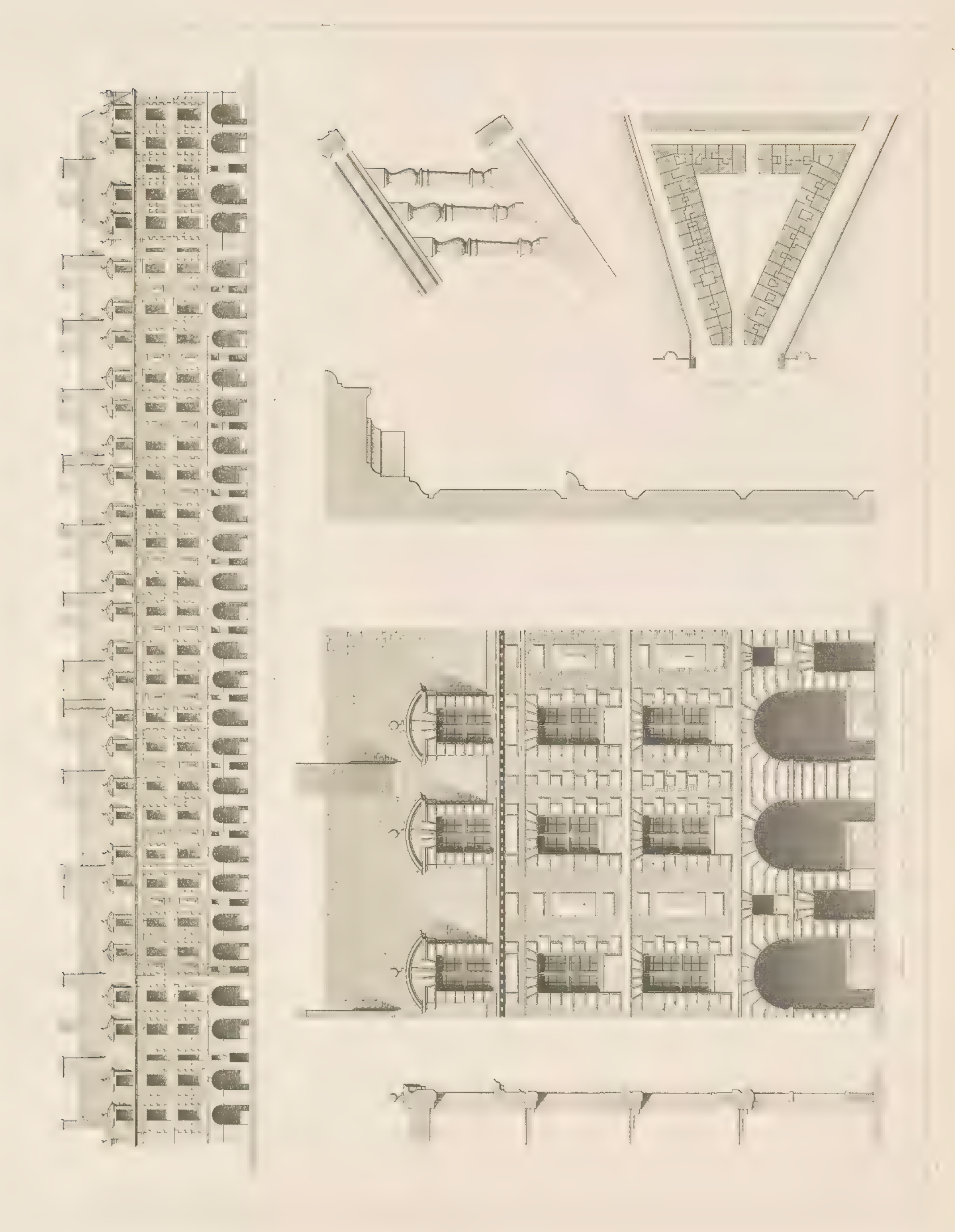
Il ne reste plus que des traces insignifiantes des divers monuments funéraires qui garnissaient l'Aître Saint-Maclou, et le monument lui-même a atteint les dernières limites de la dégradation, à ce point que la restauration en est presque impossible. Espérons qu'au moment où il disparaîtra, on recueillera avec soin les précieuses sculptures de Lesselin et de ses compagnons, quelque mutilées qu'elles puissent être. Nos musées sont encombrés de fragments qui n'ont pas la dixième partie de leur valeur.

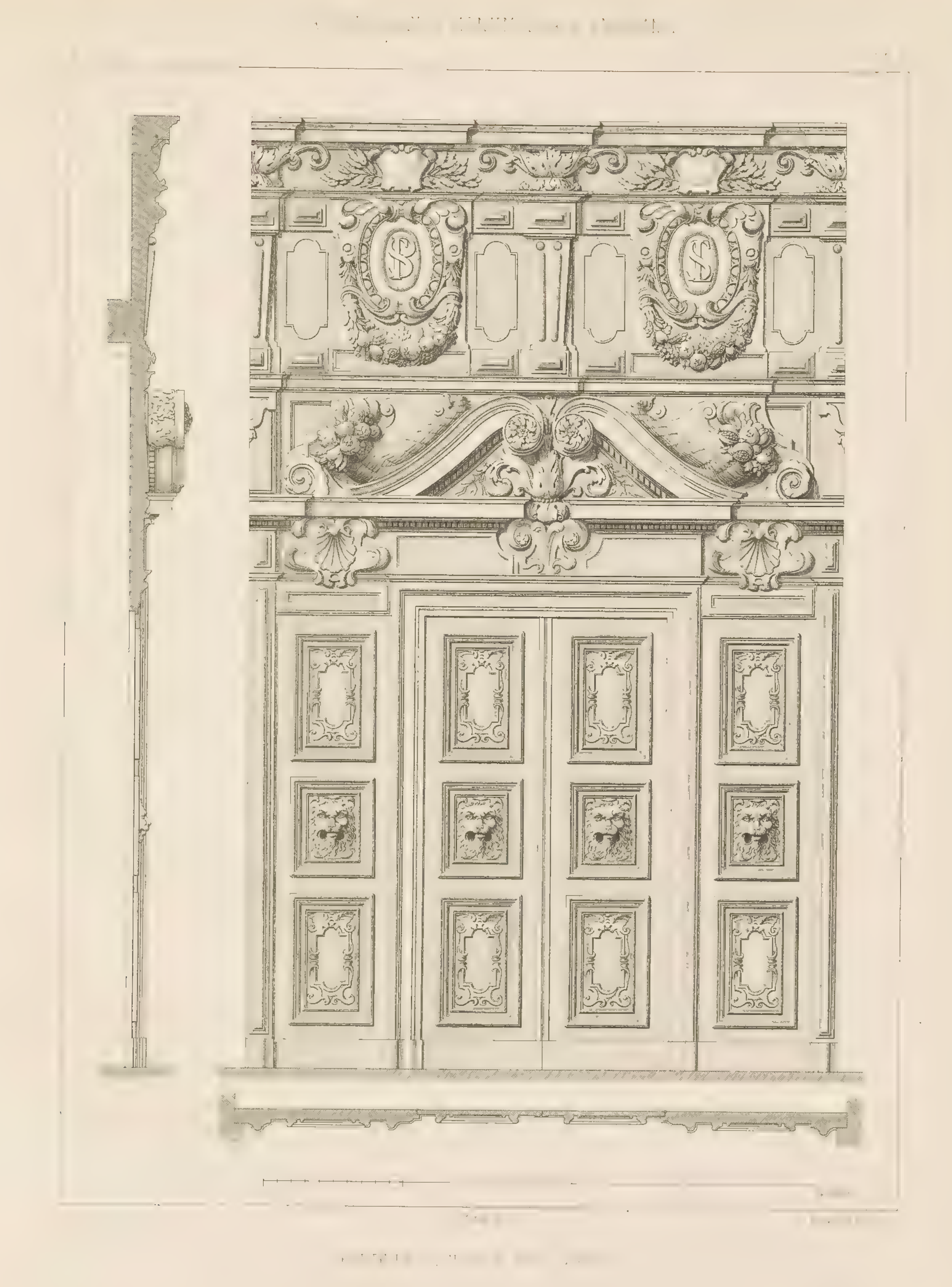




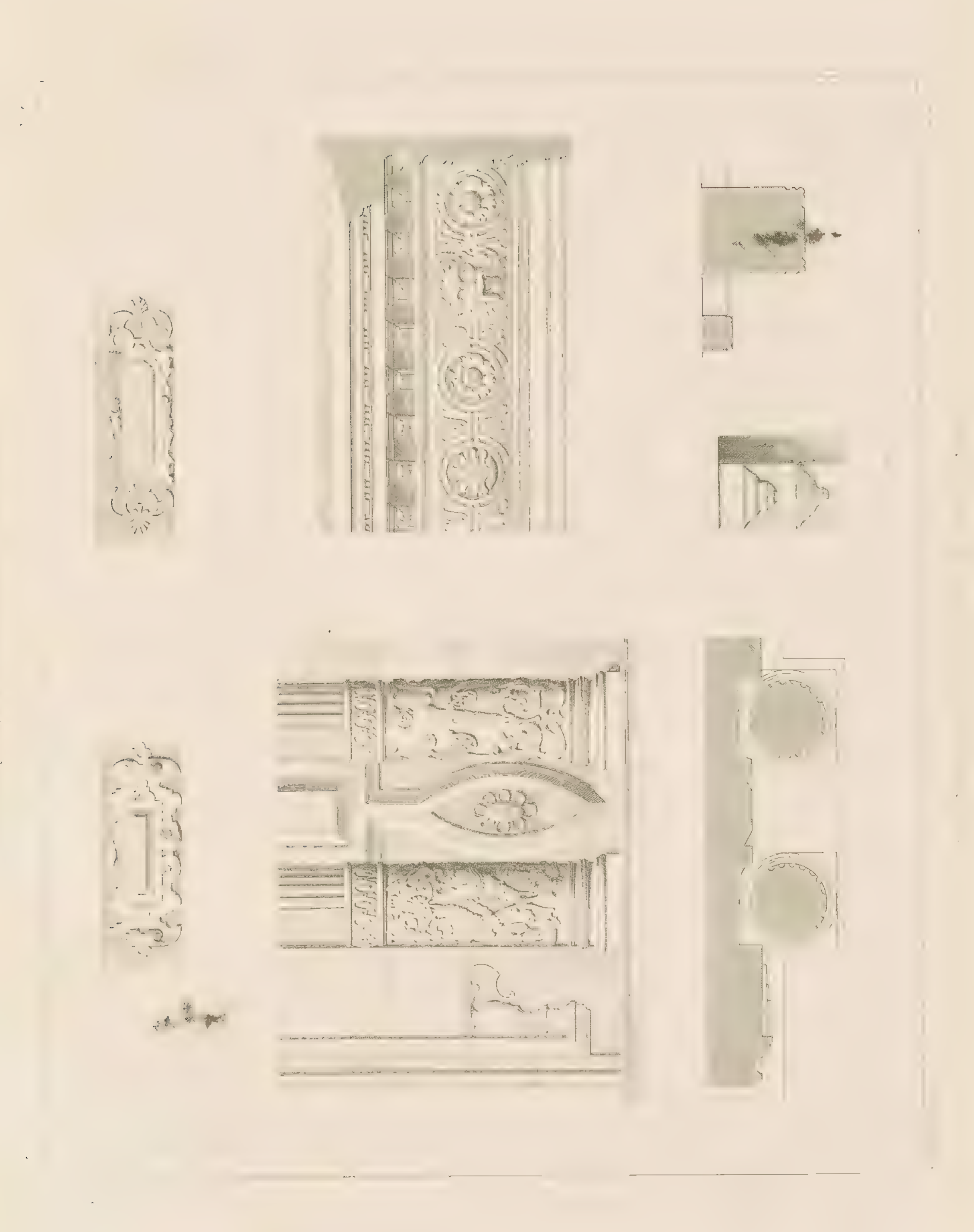


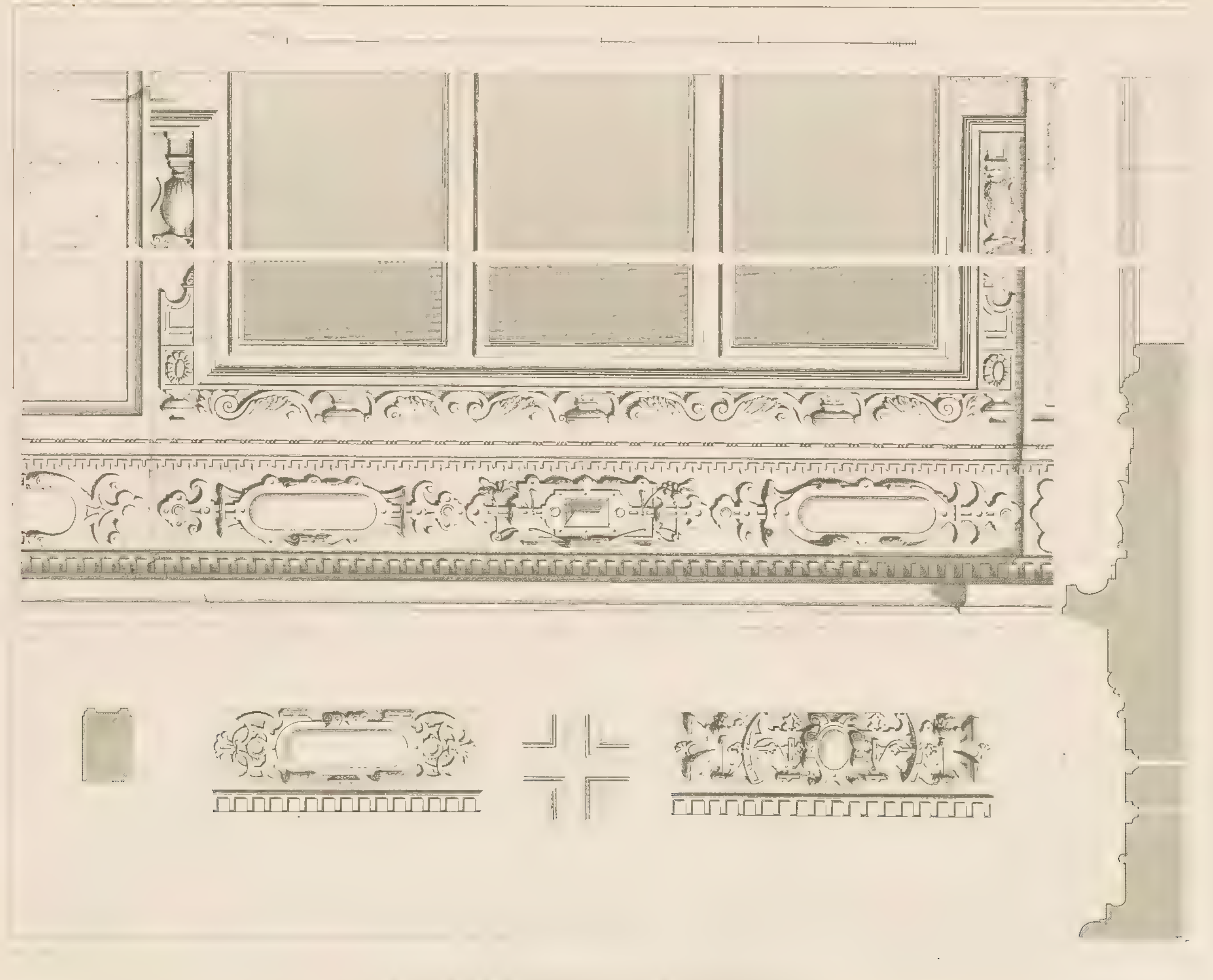


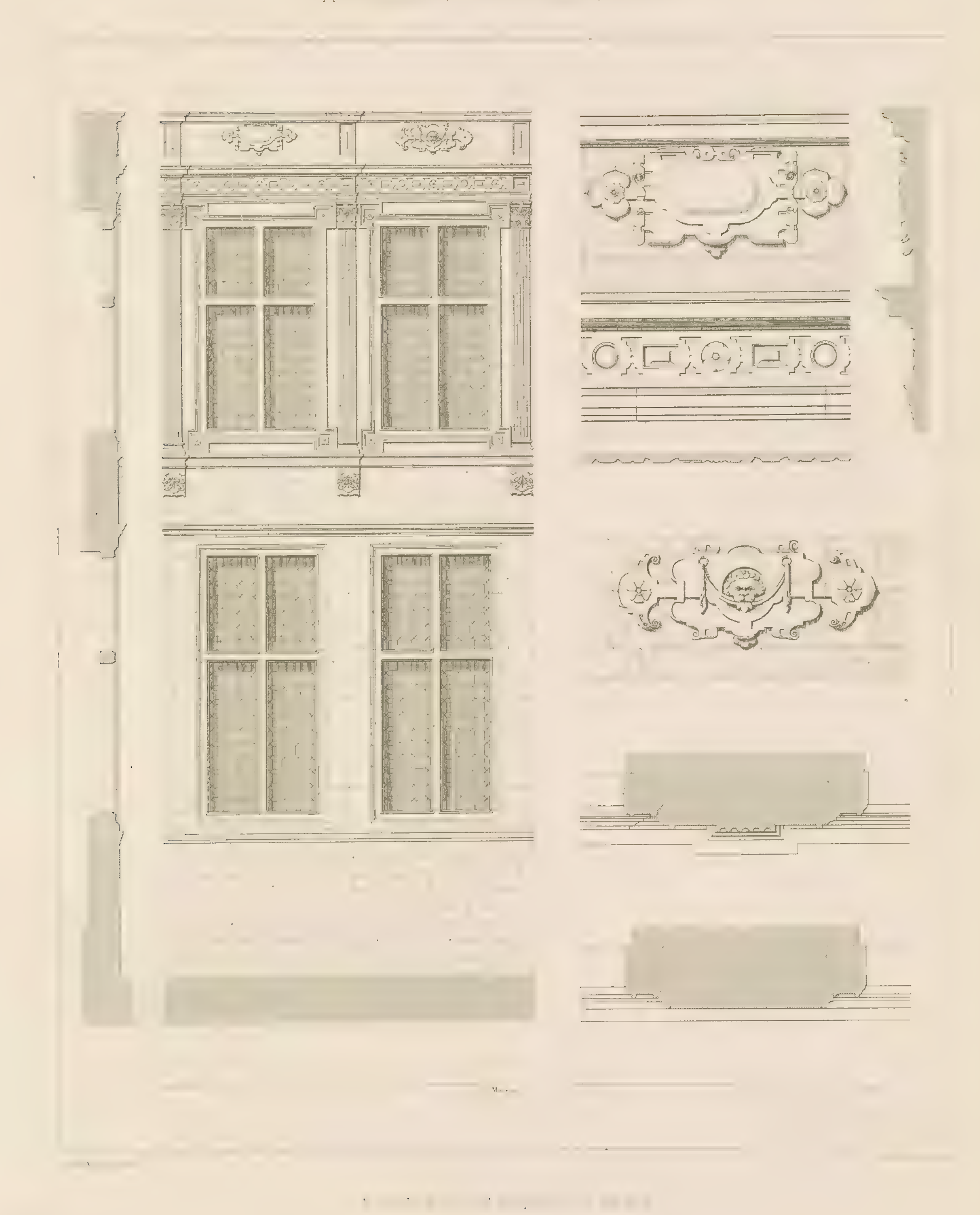


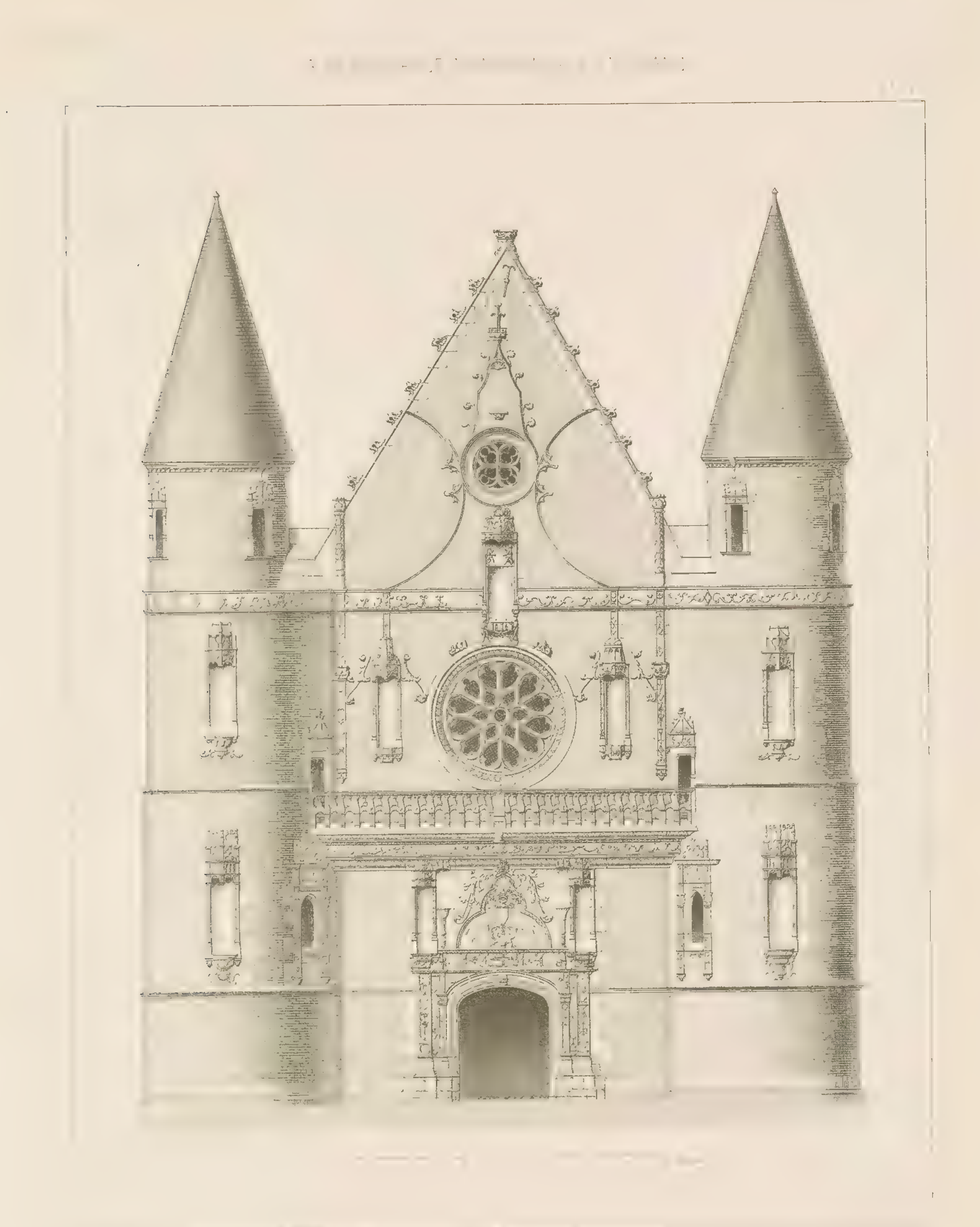


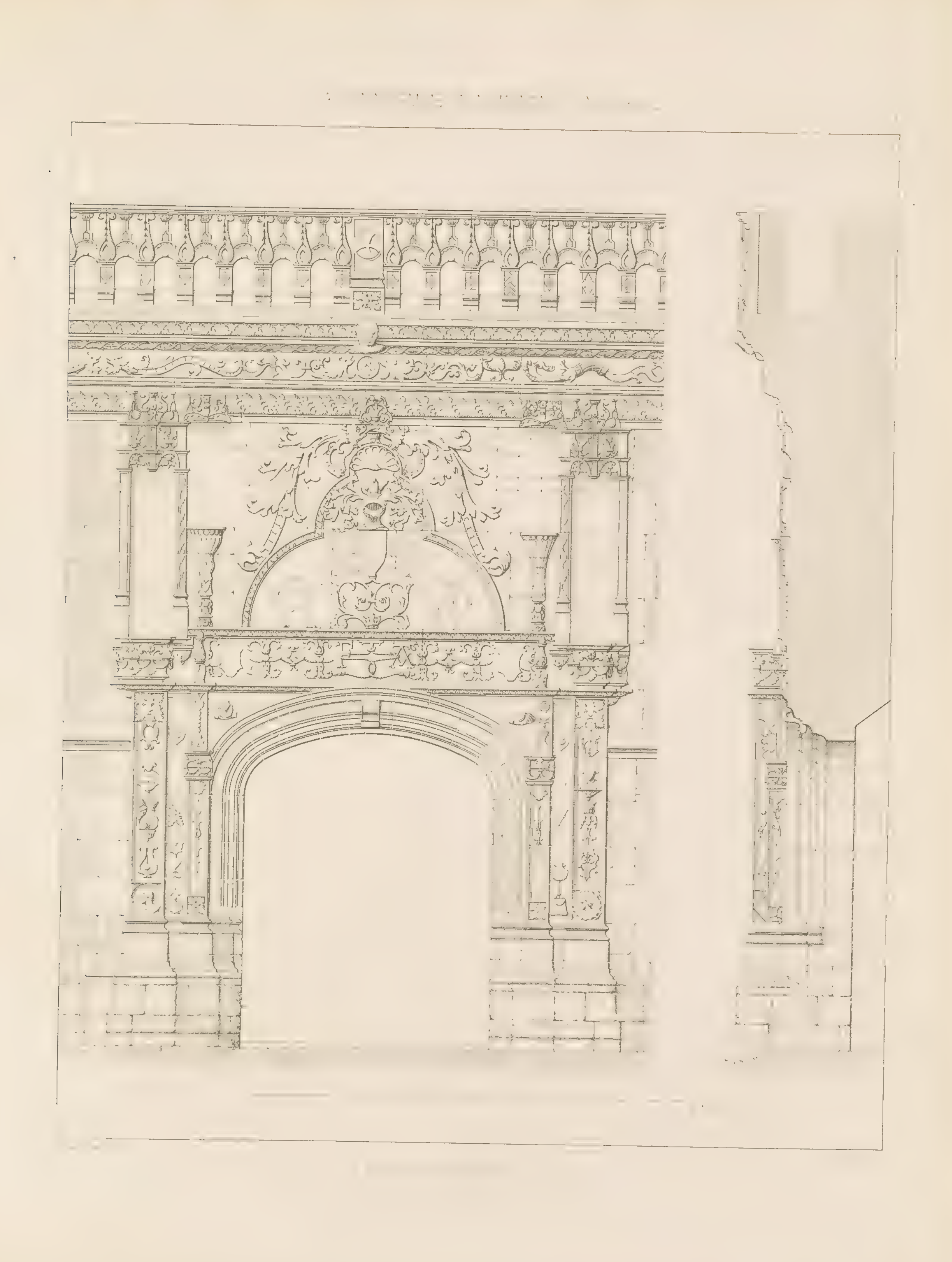


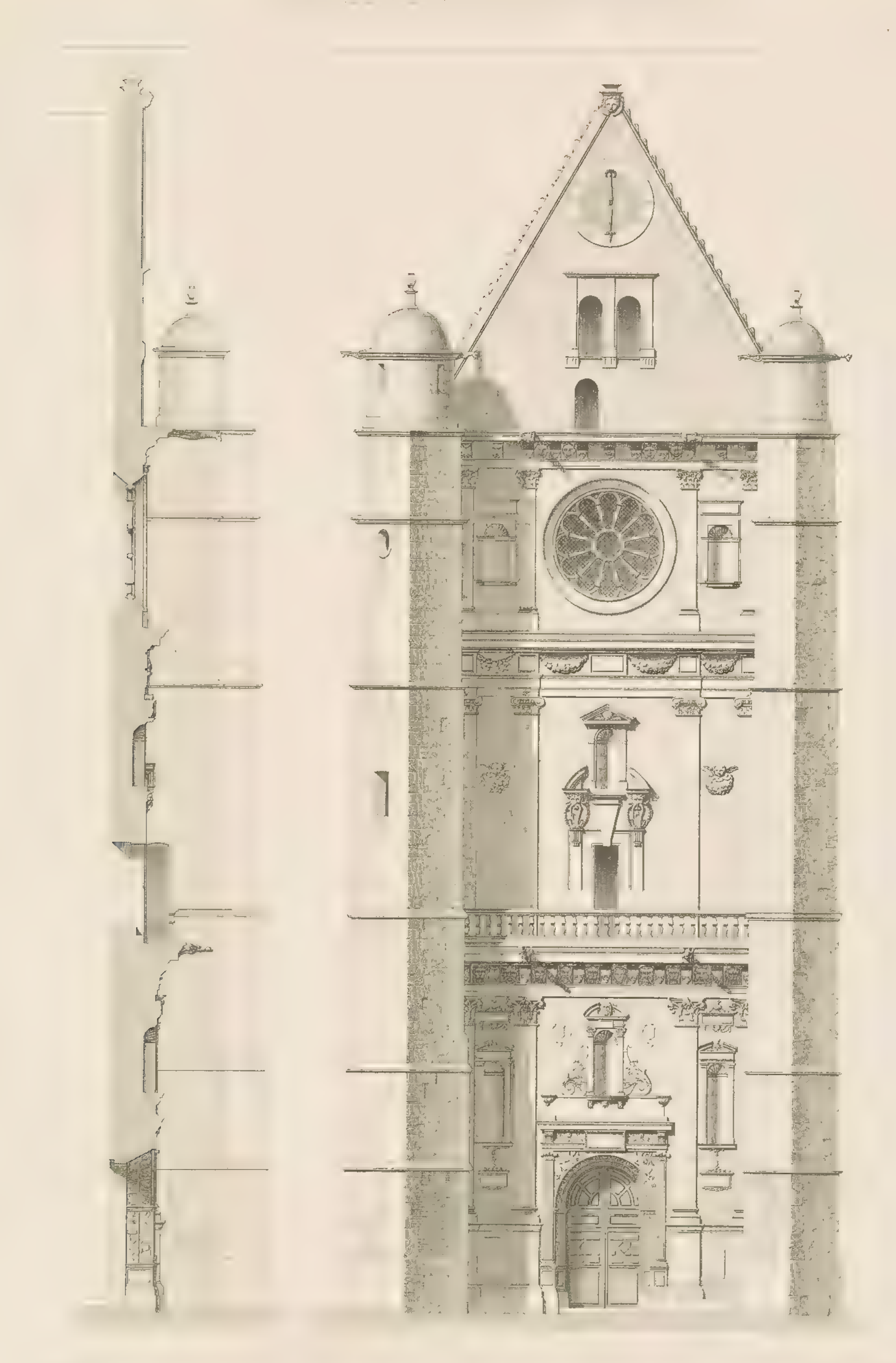


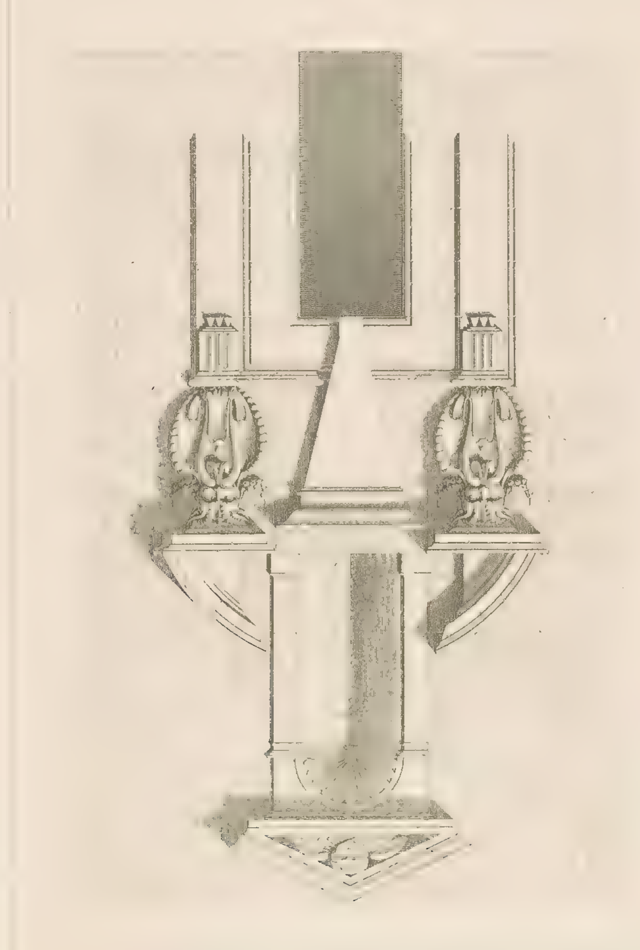


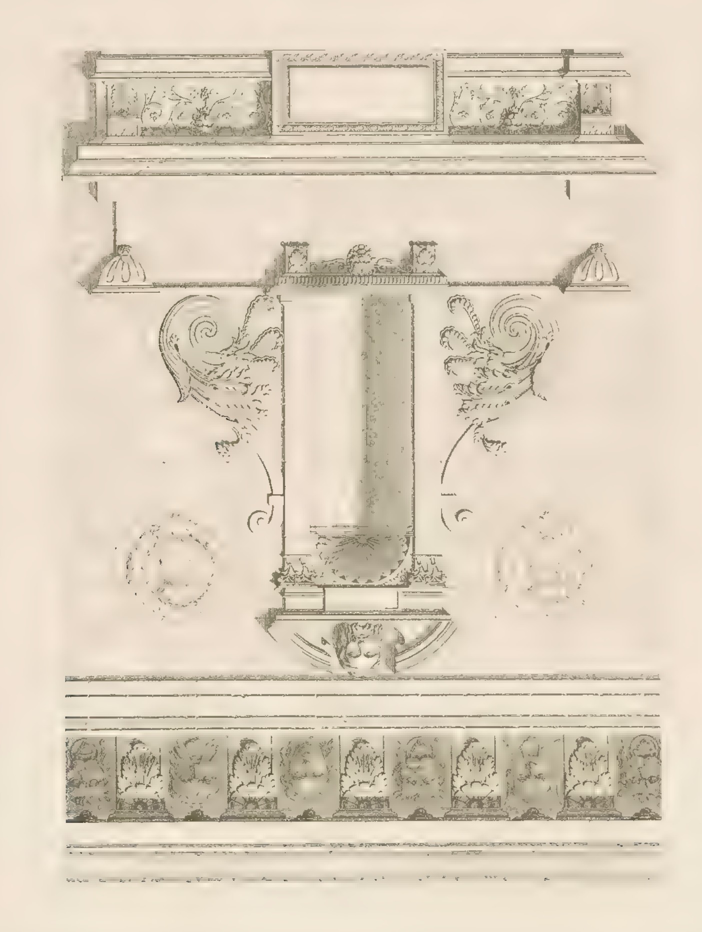


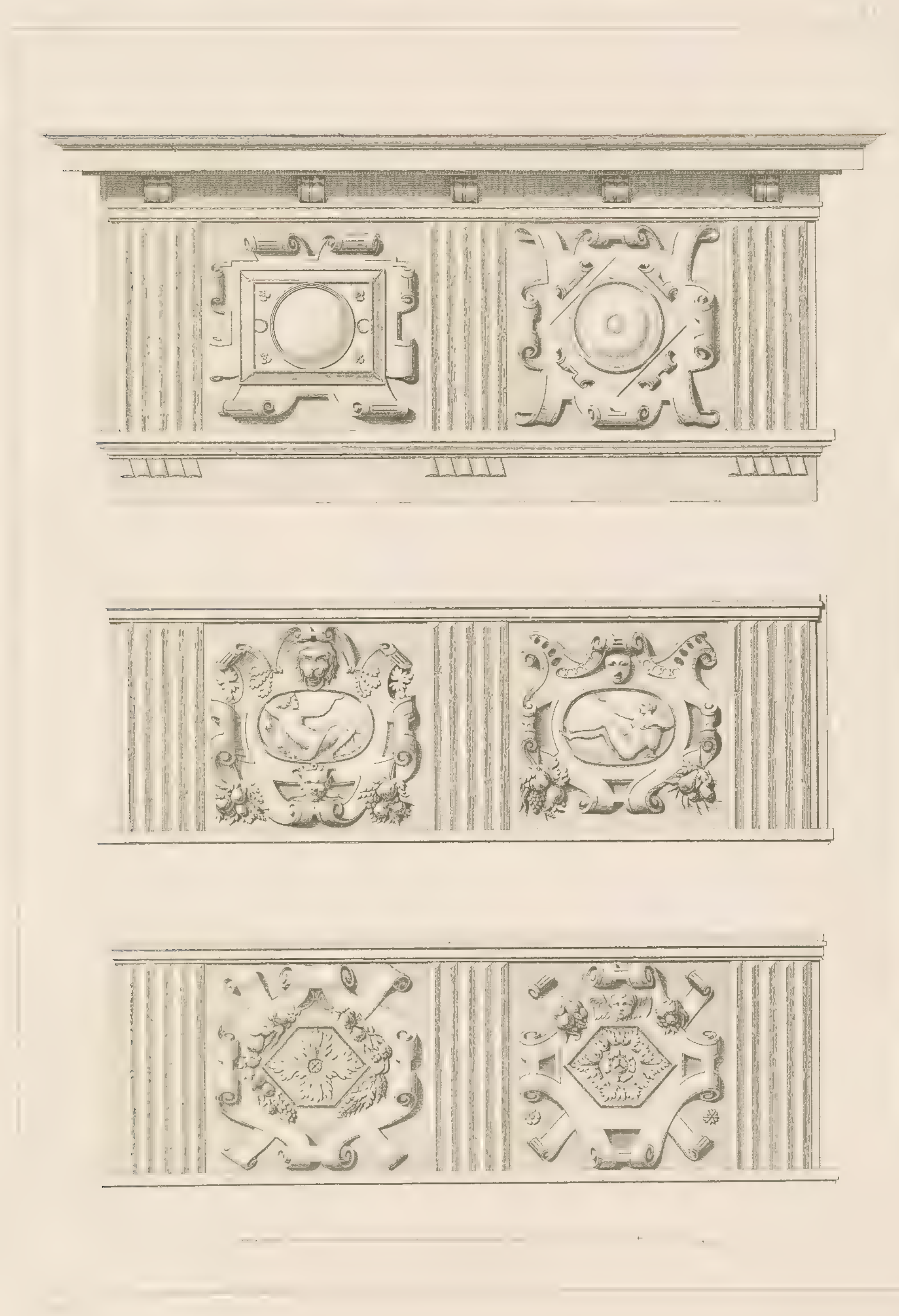


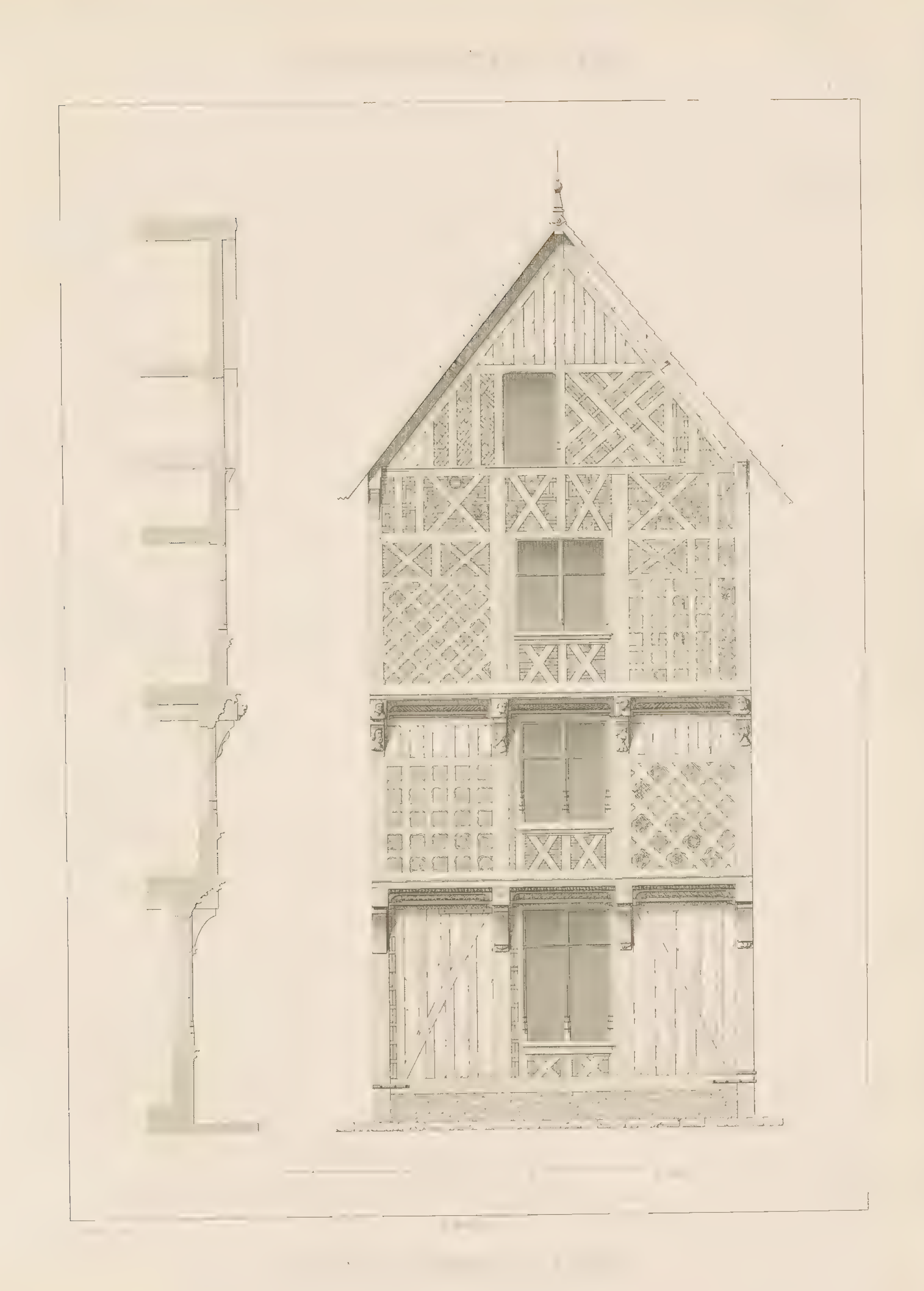


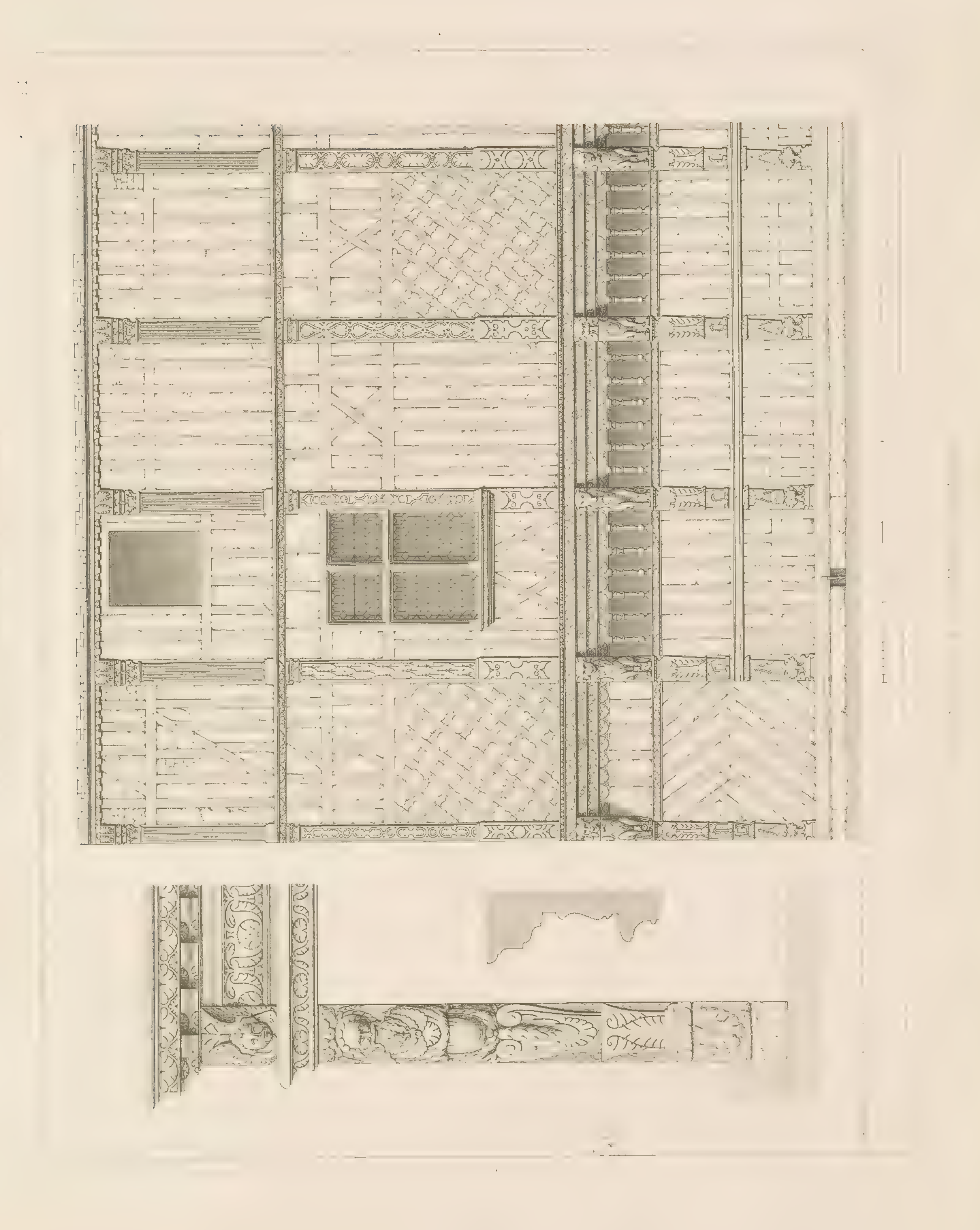


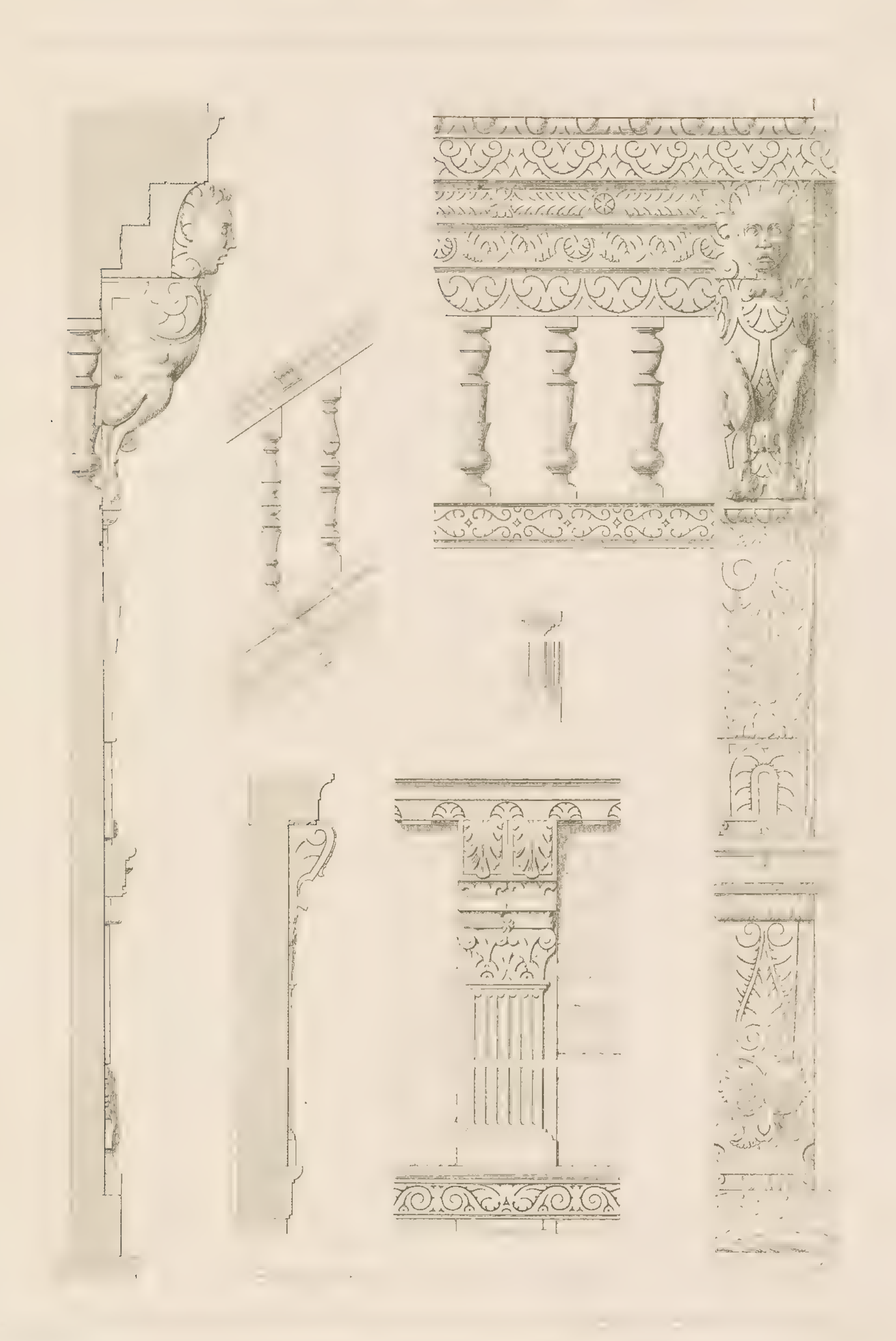




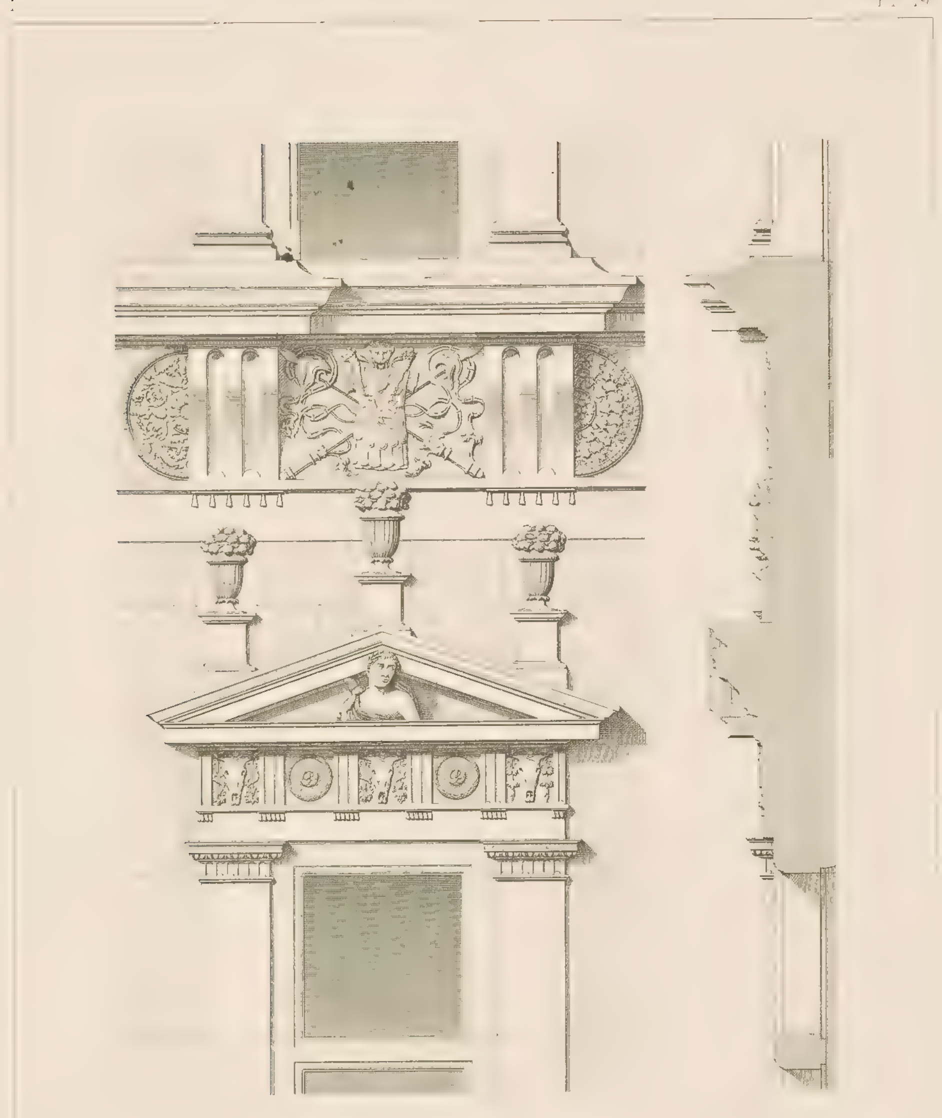


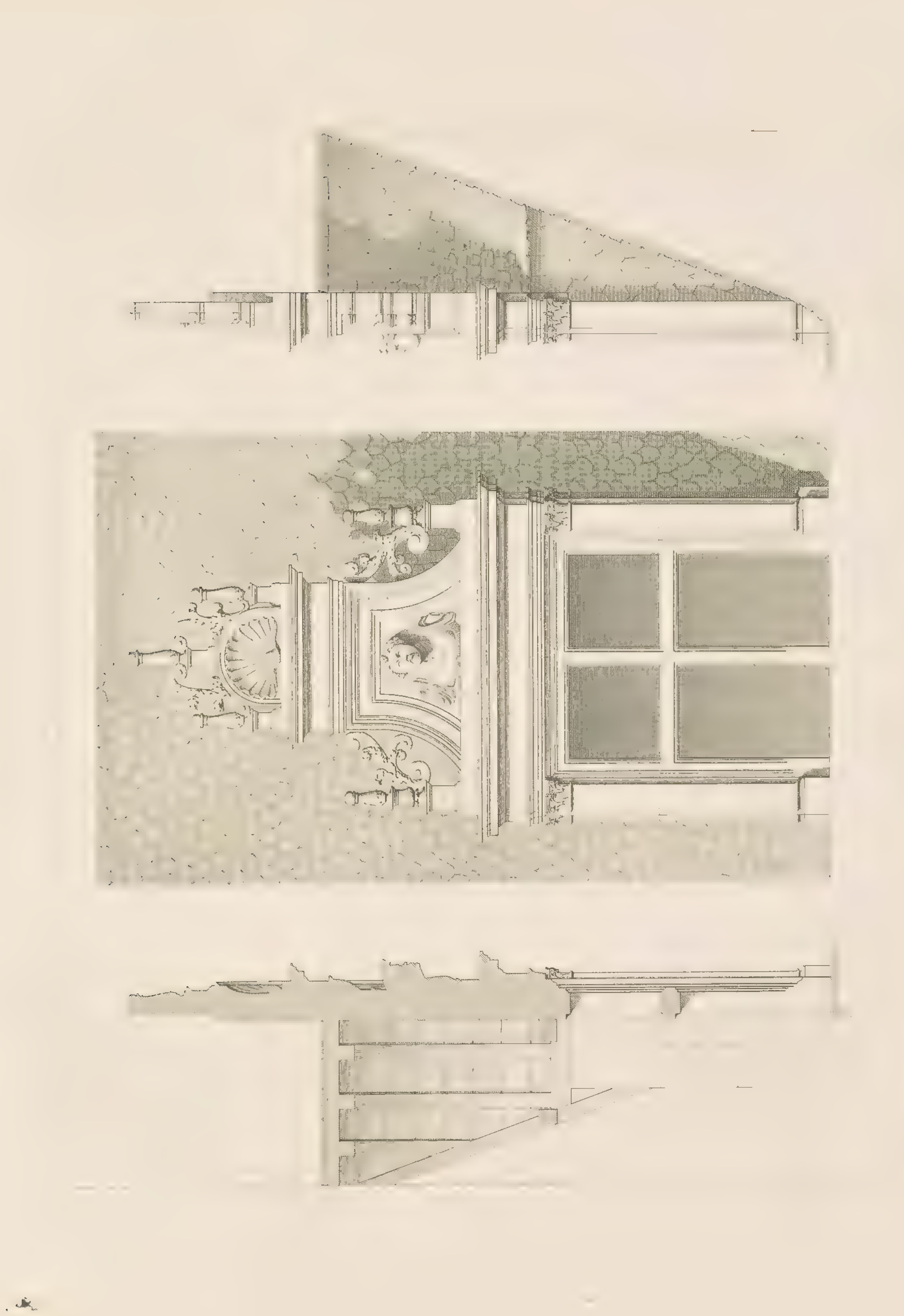


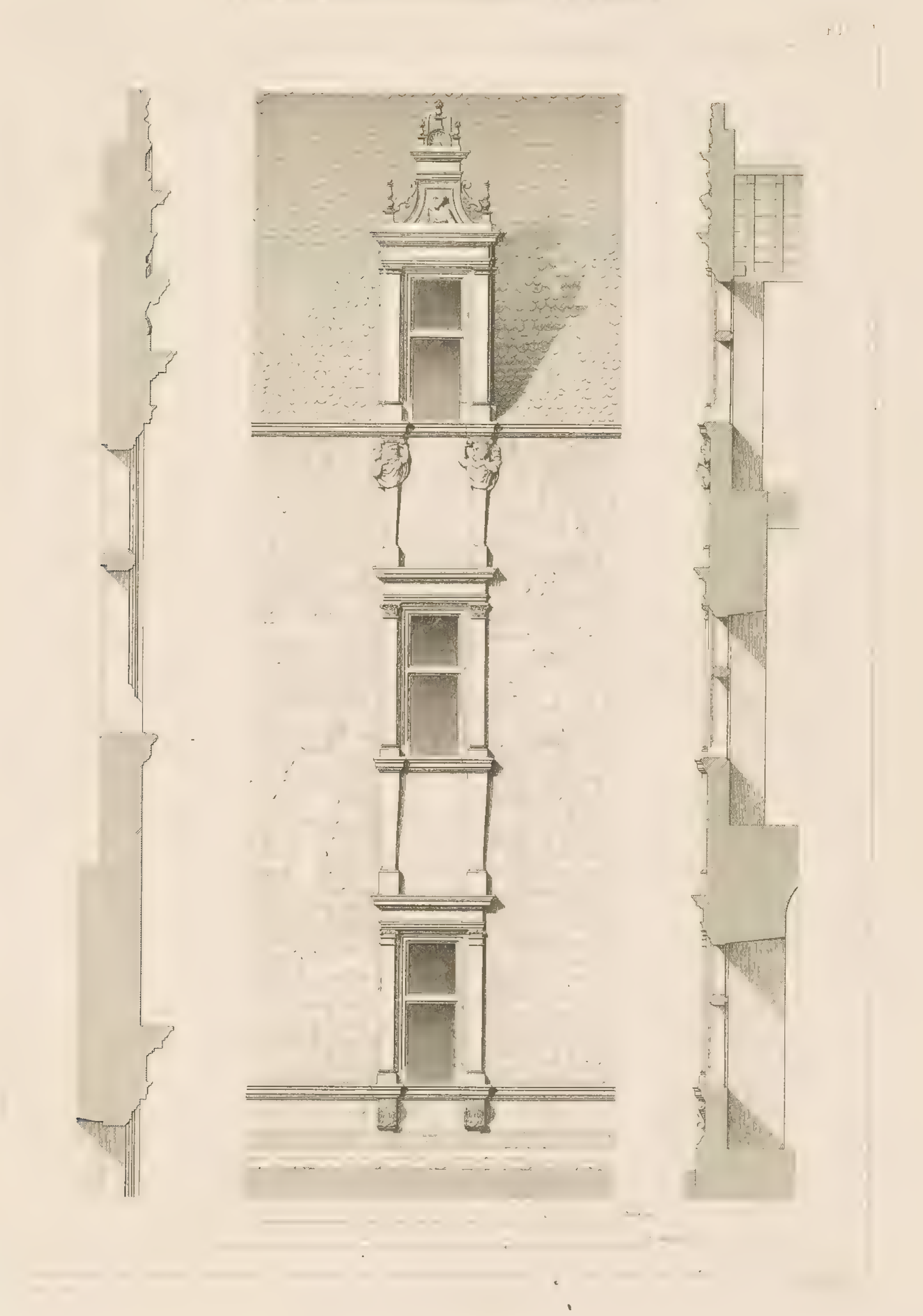


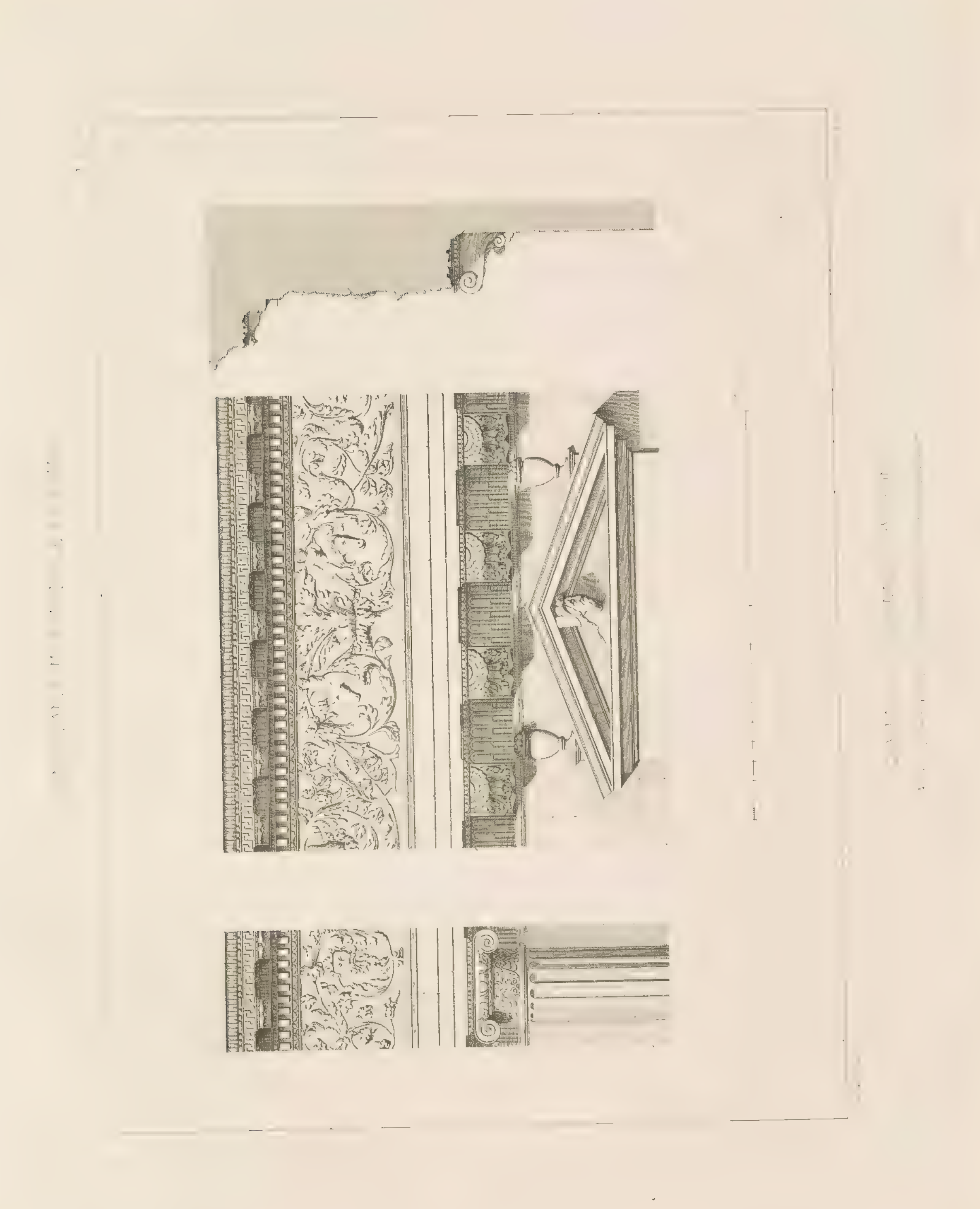




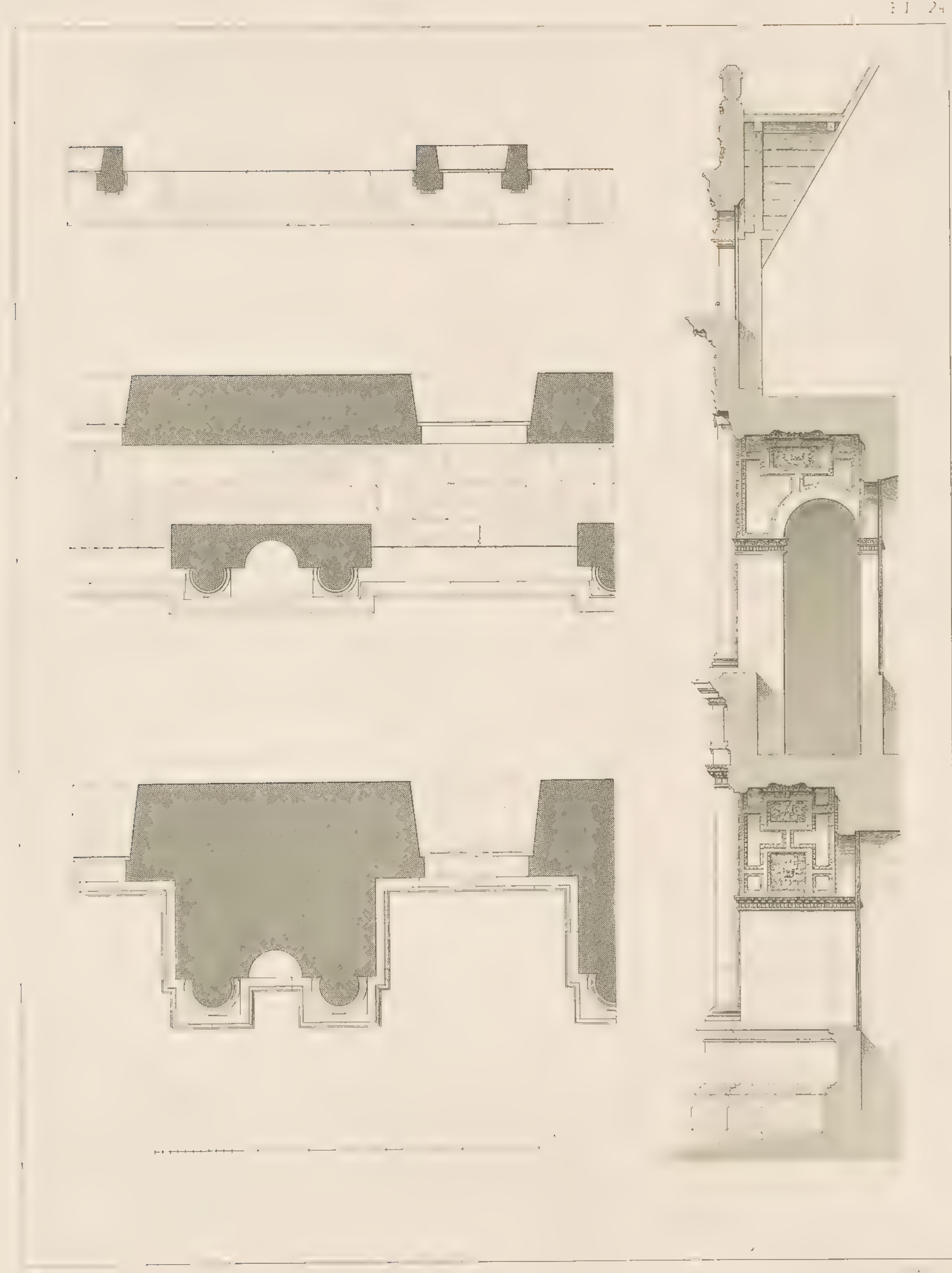




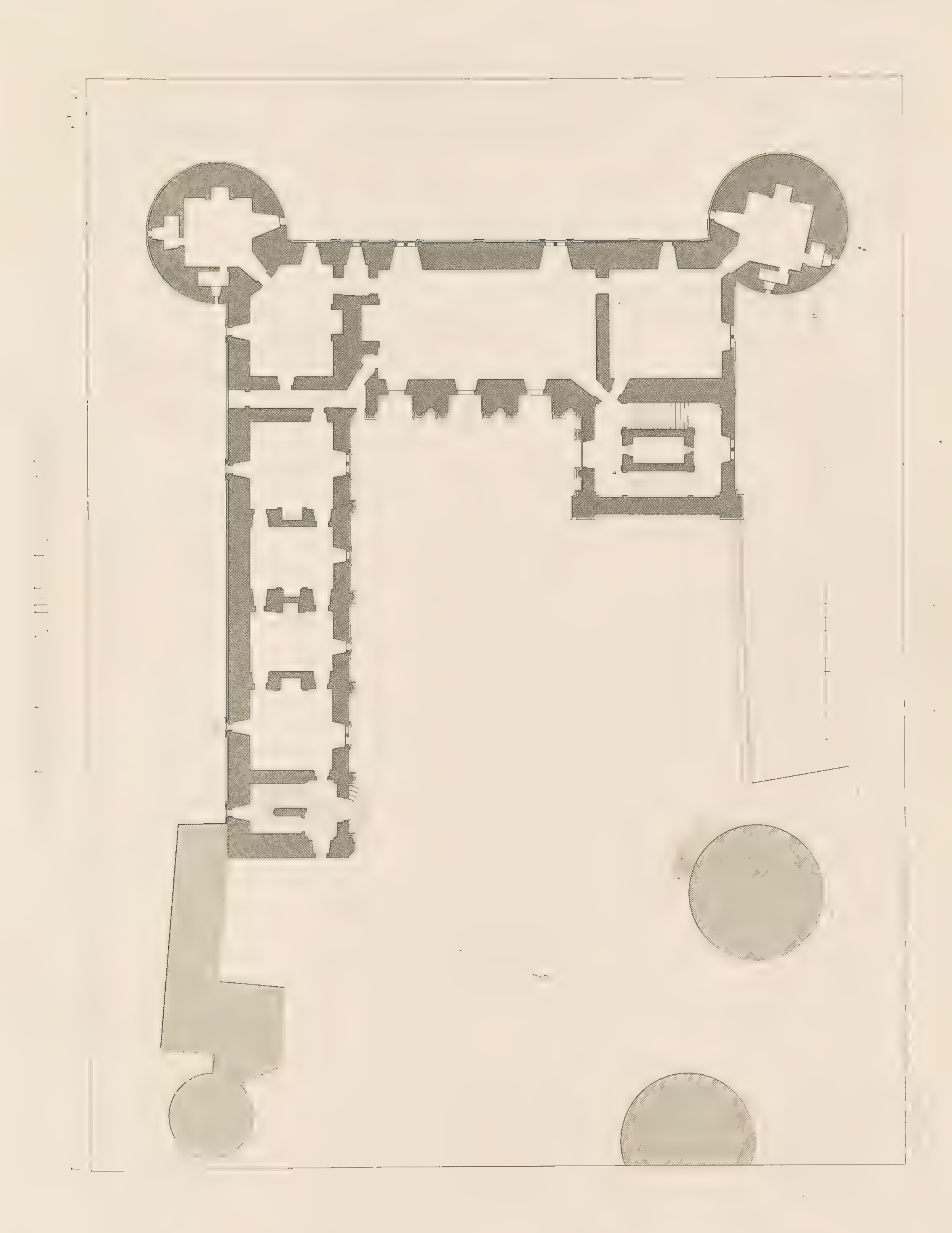




Pl

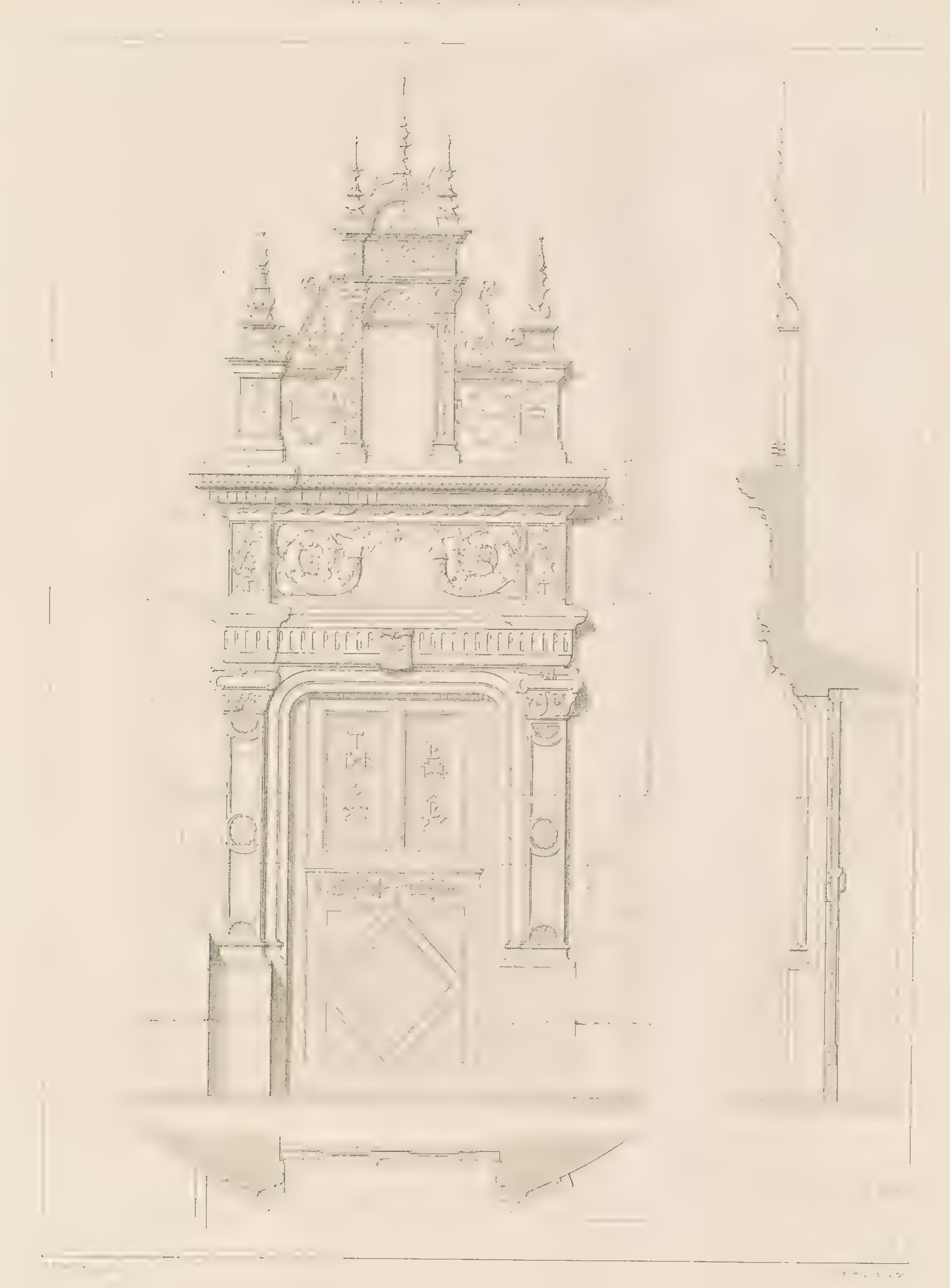



Metre

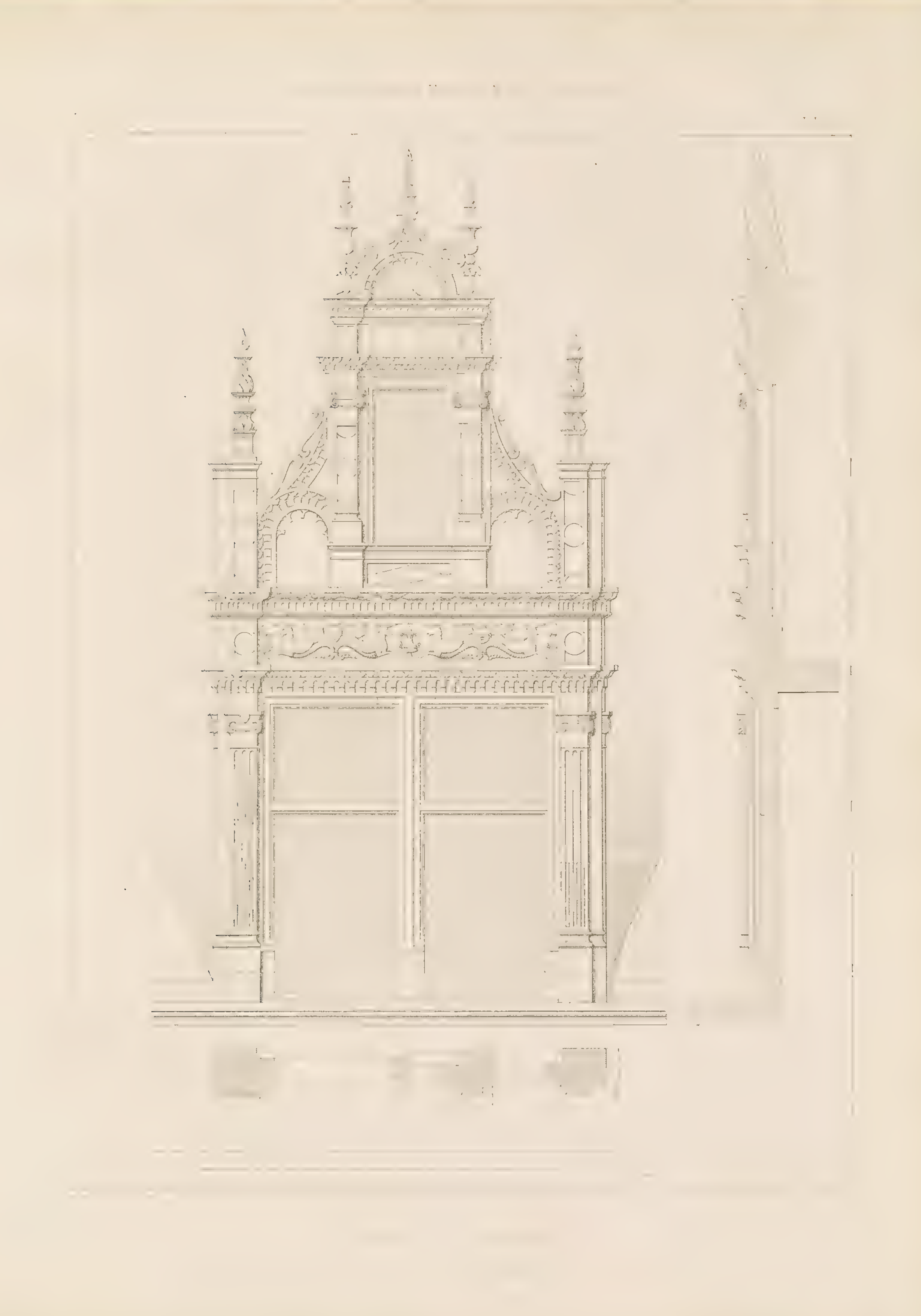


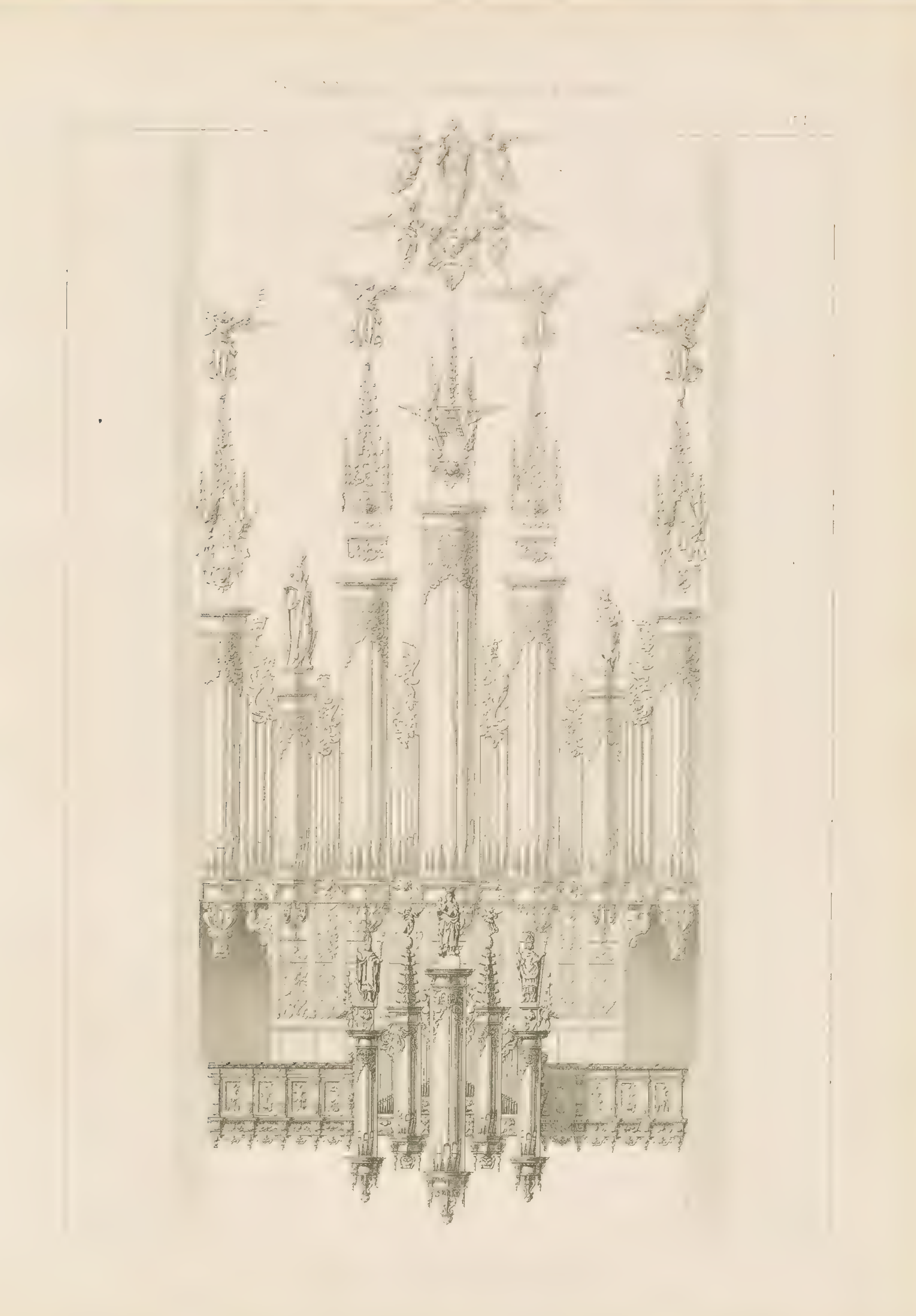



VSVI AC DECORI

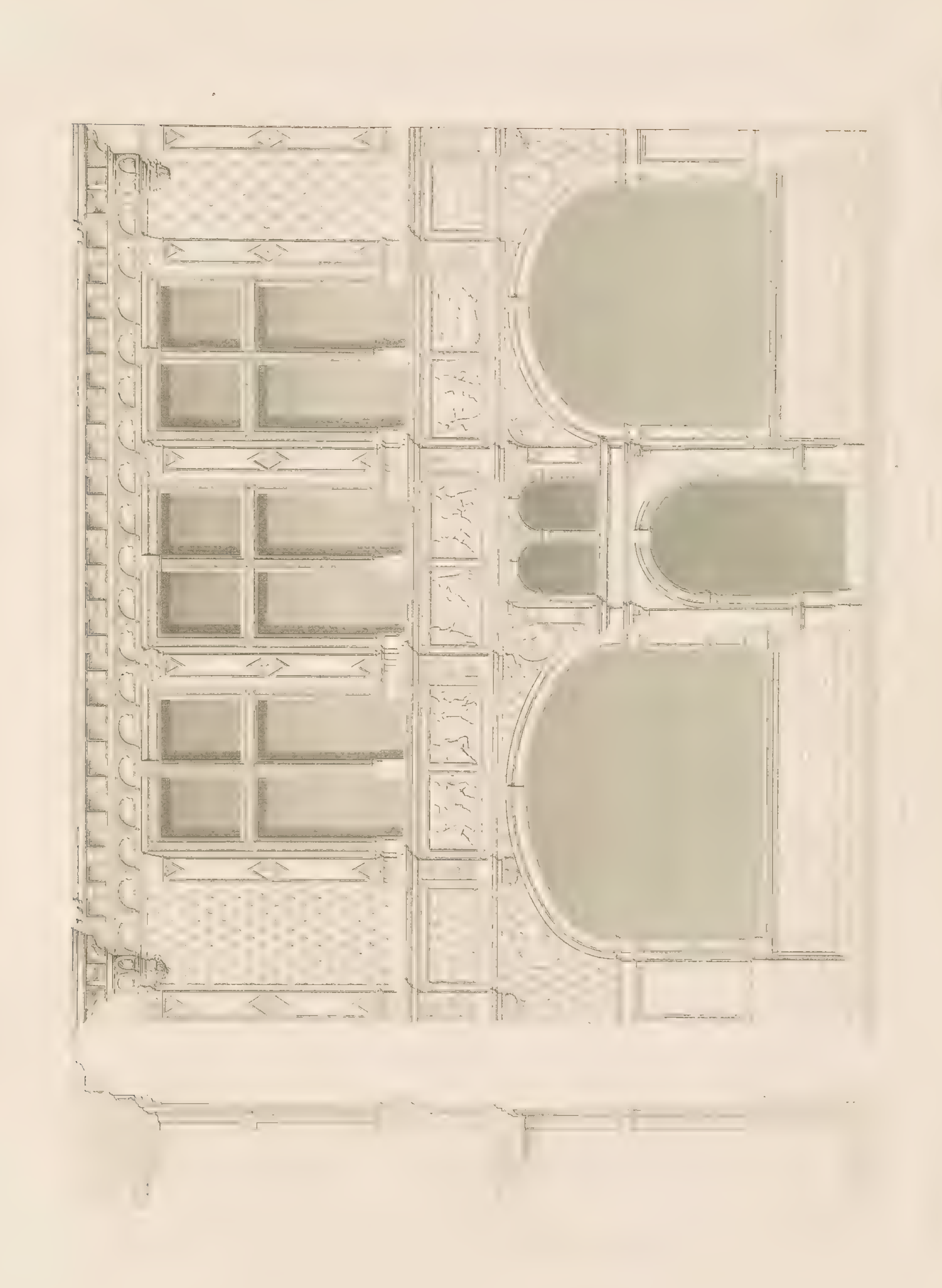


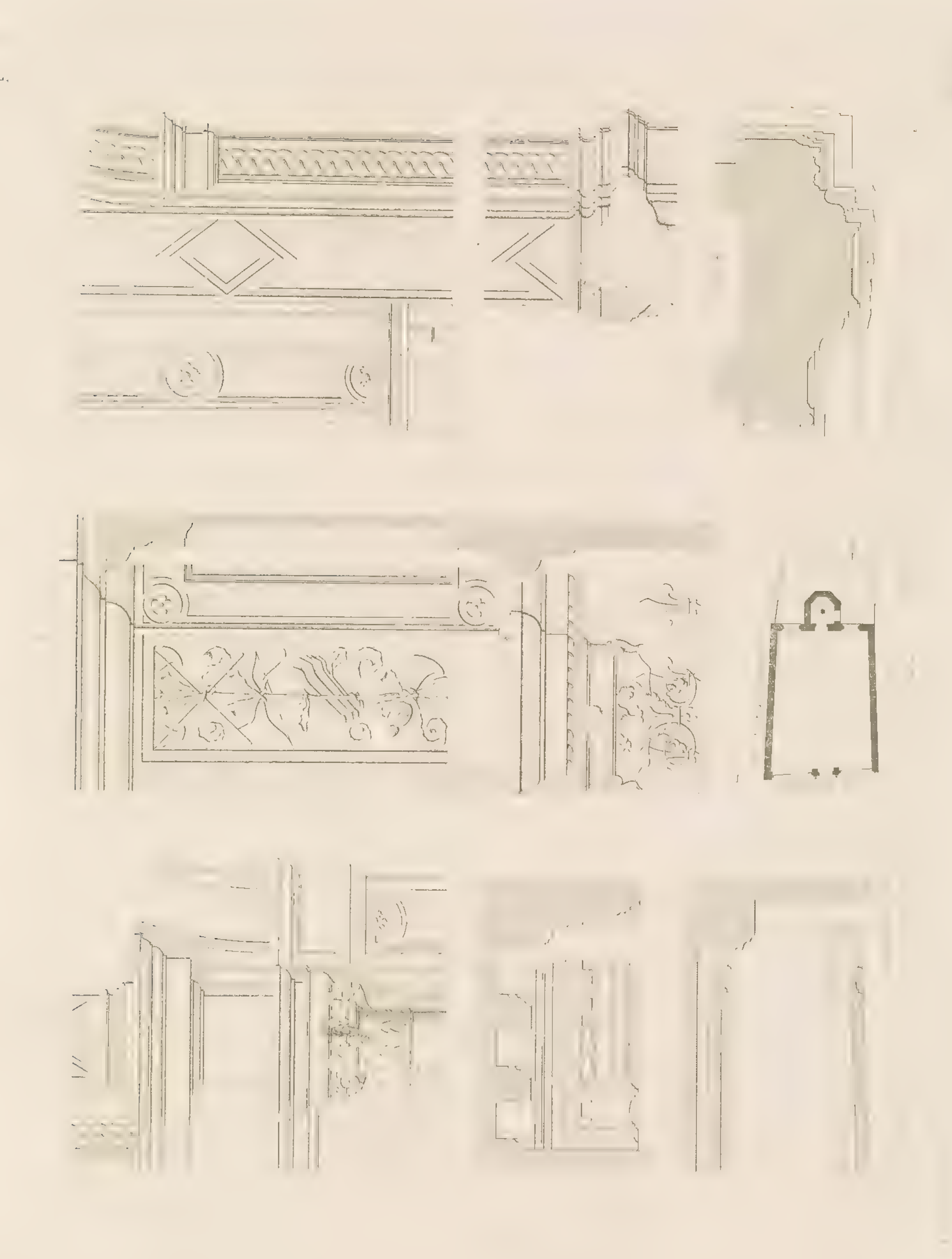
[illegible]ÂTEA[illegible] CHENONCEAUX

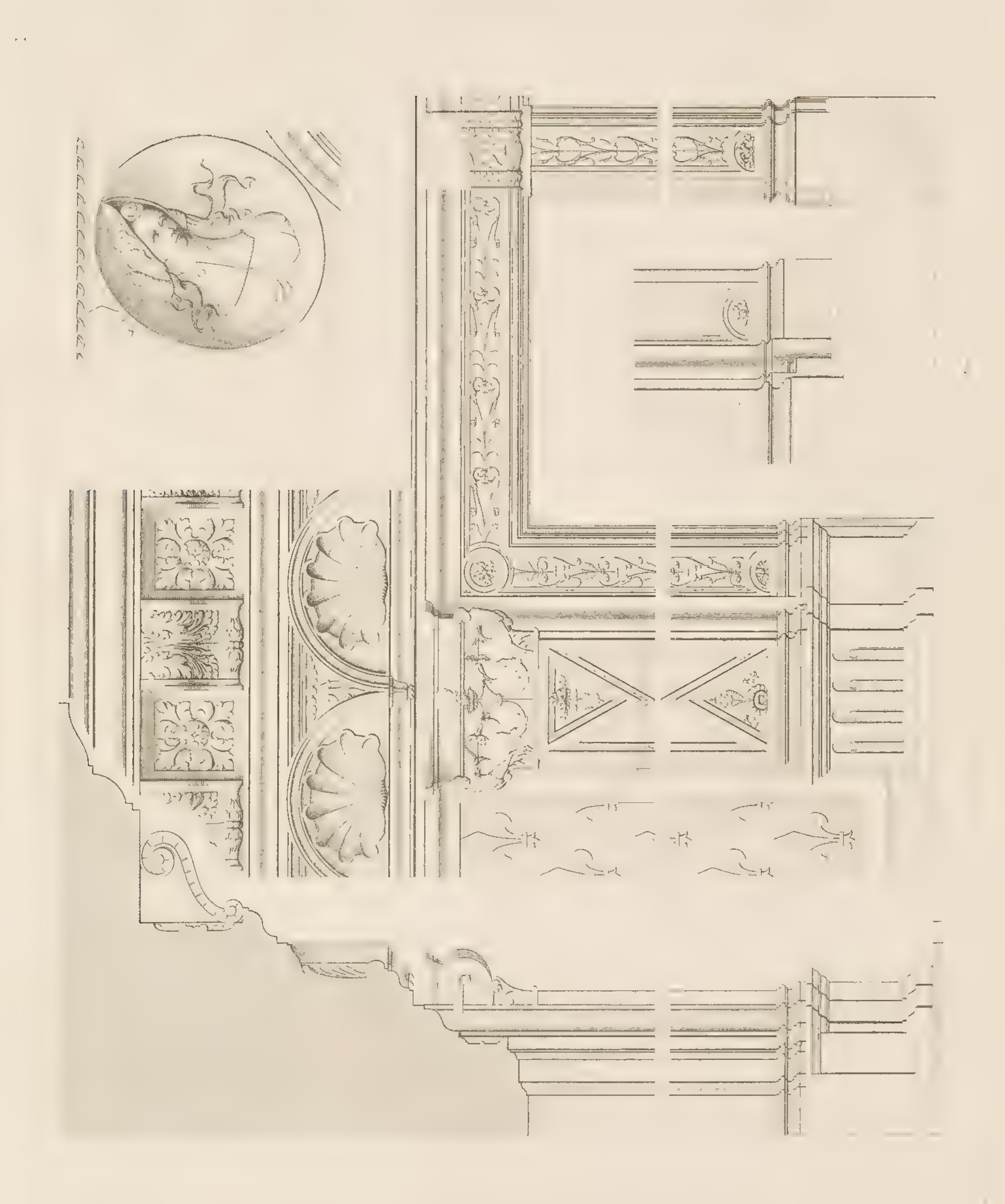


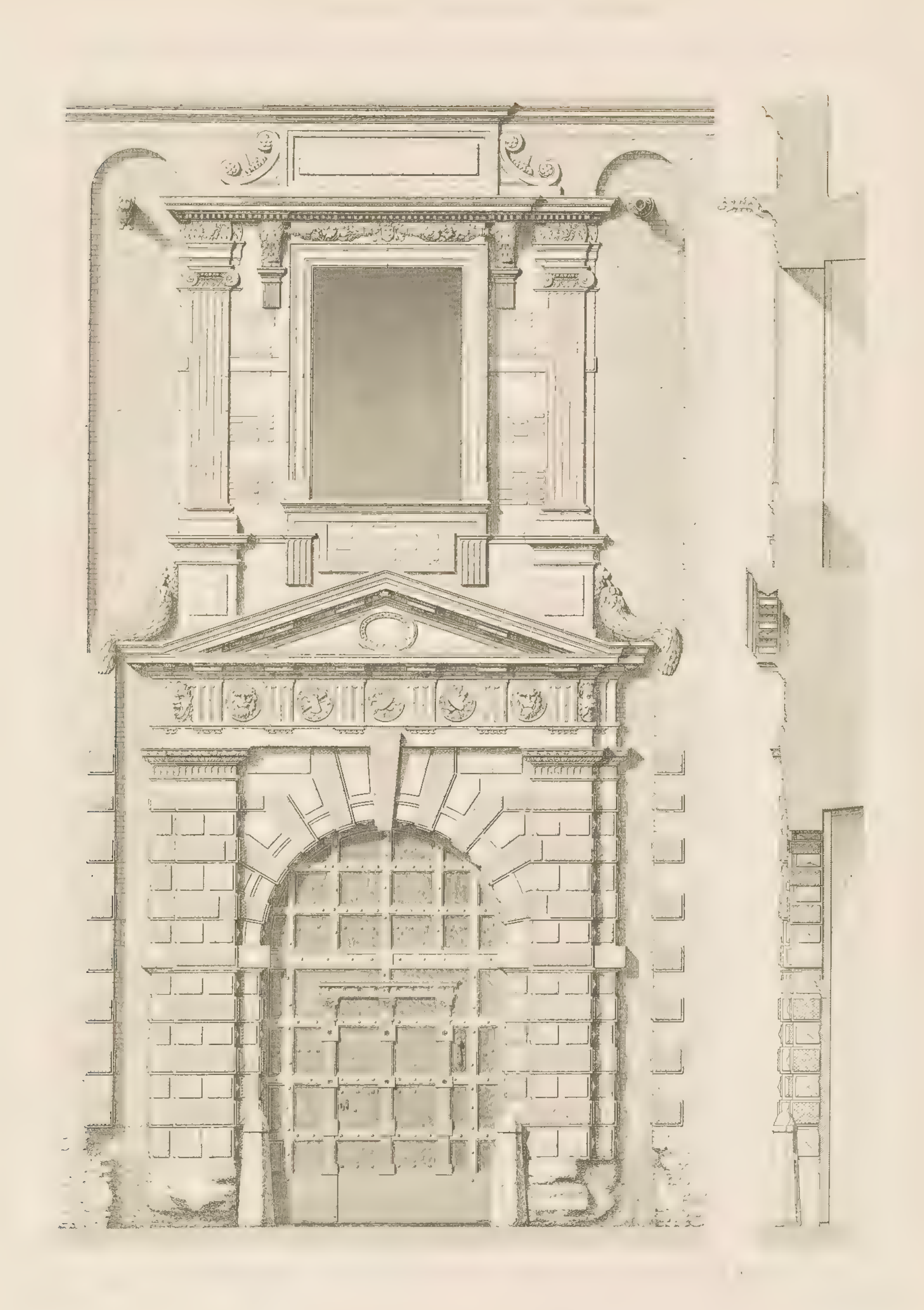


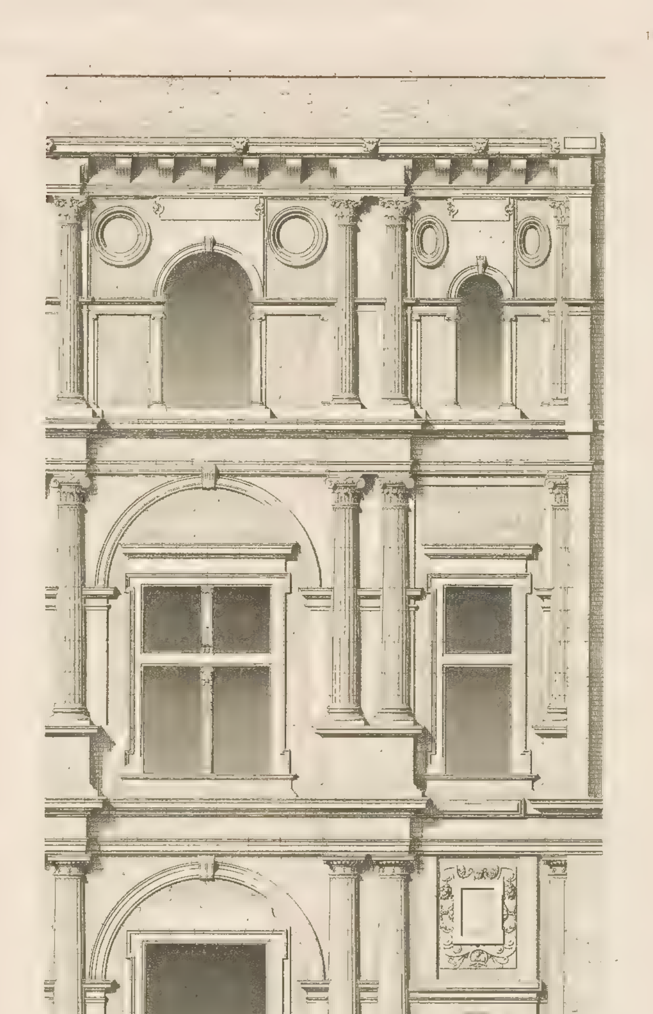


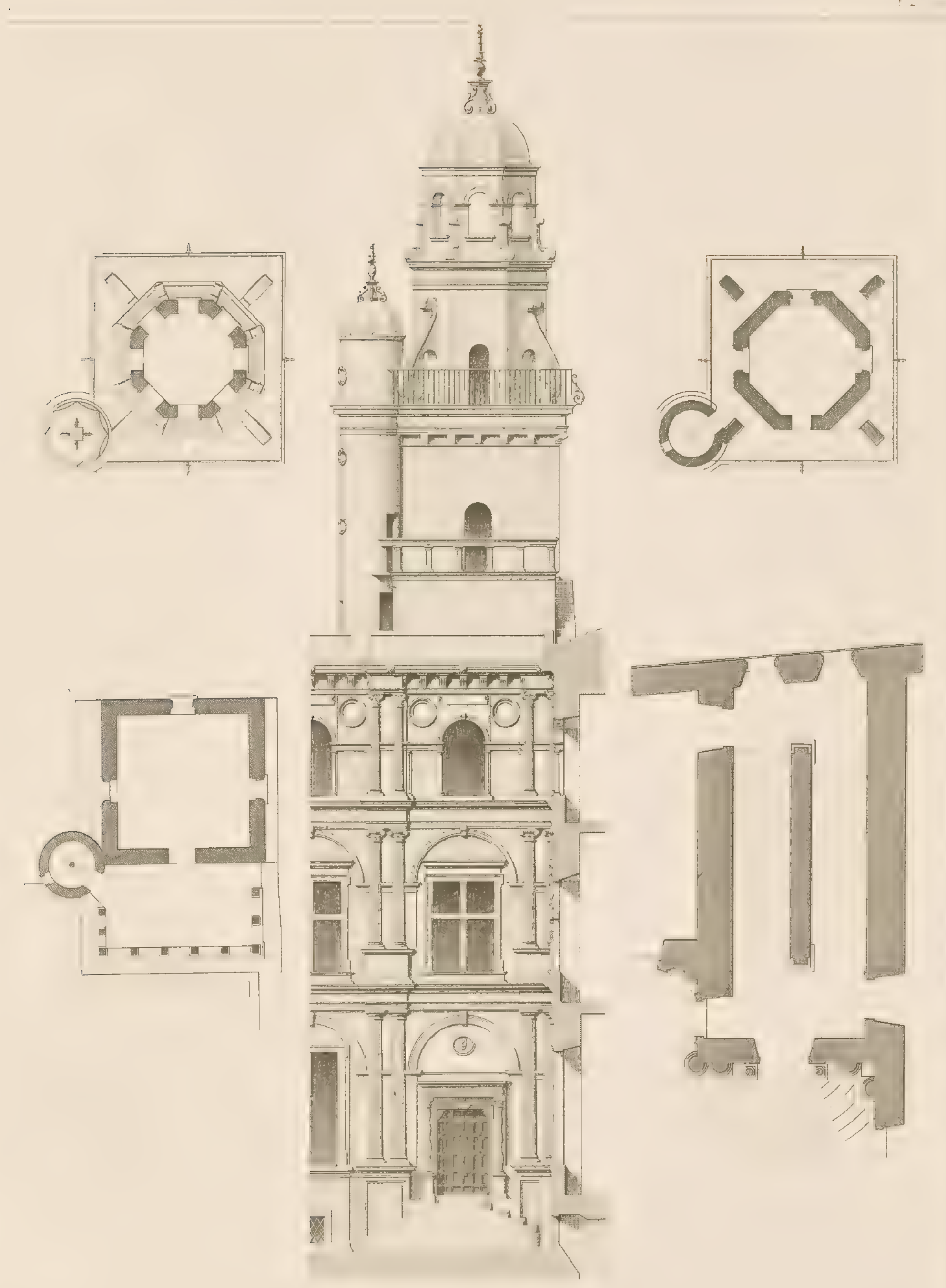




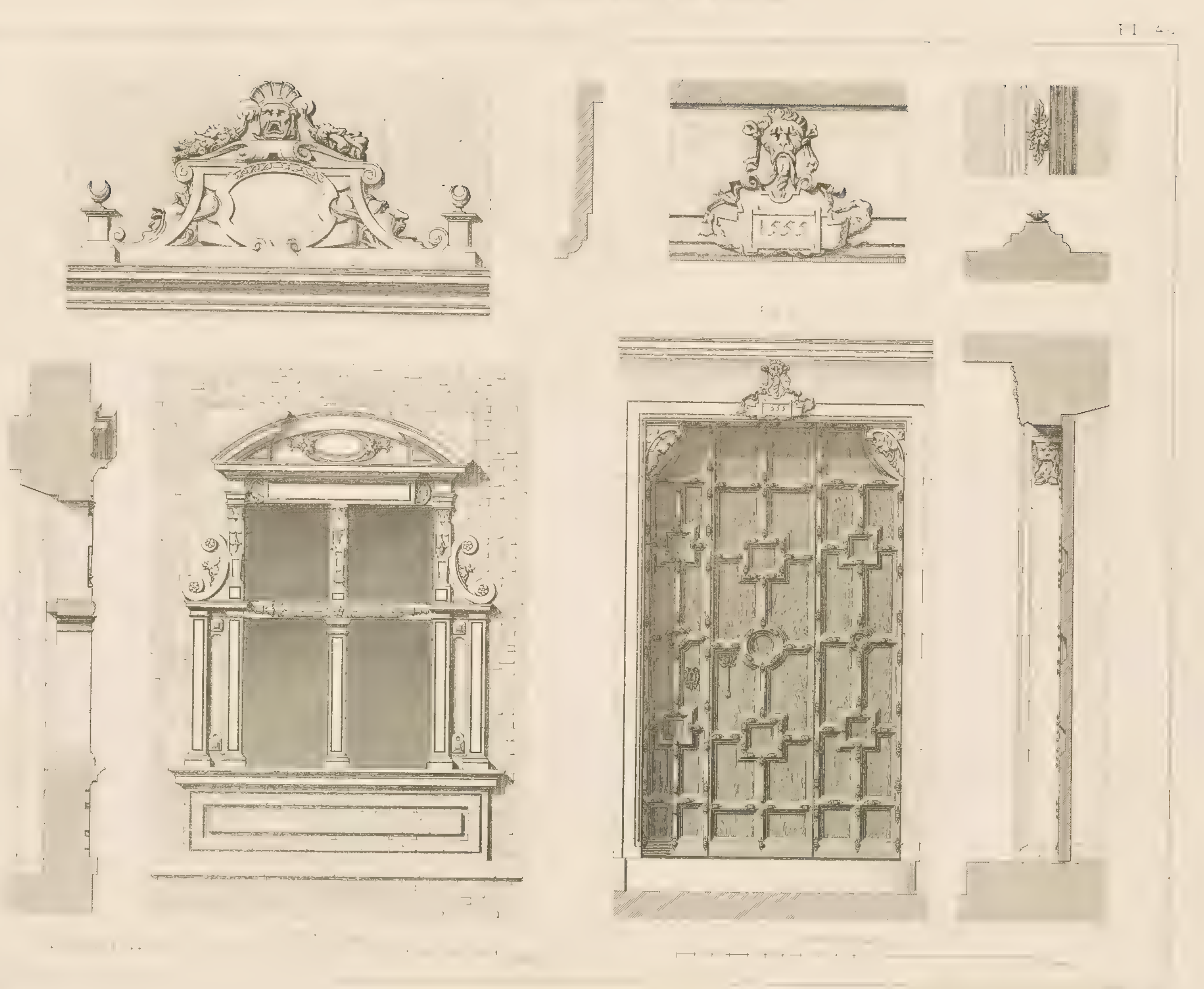


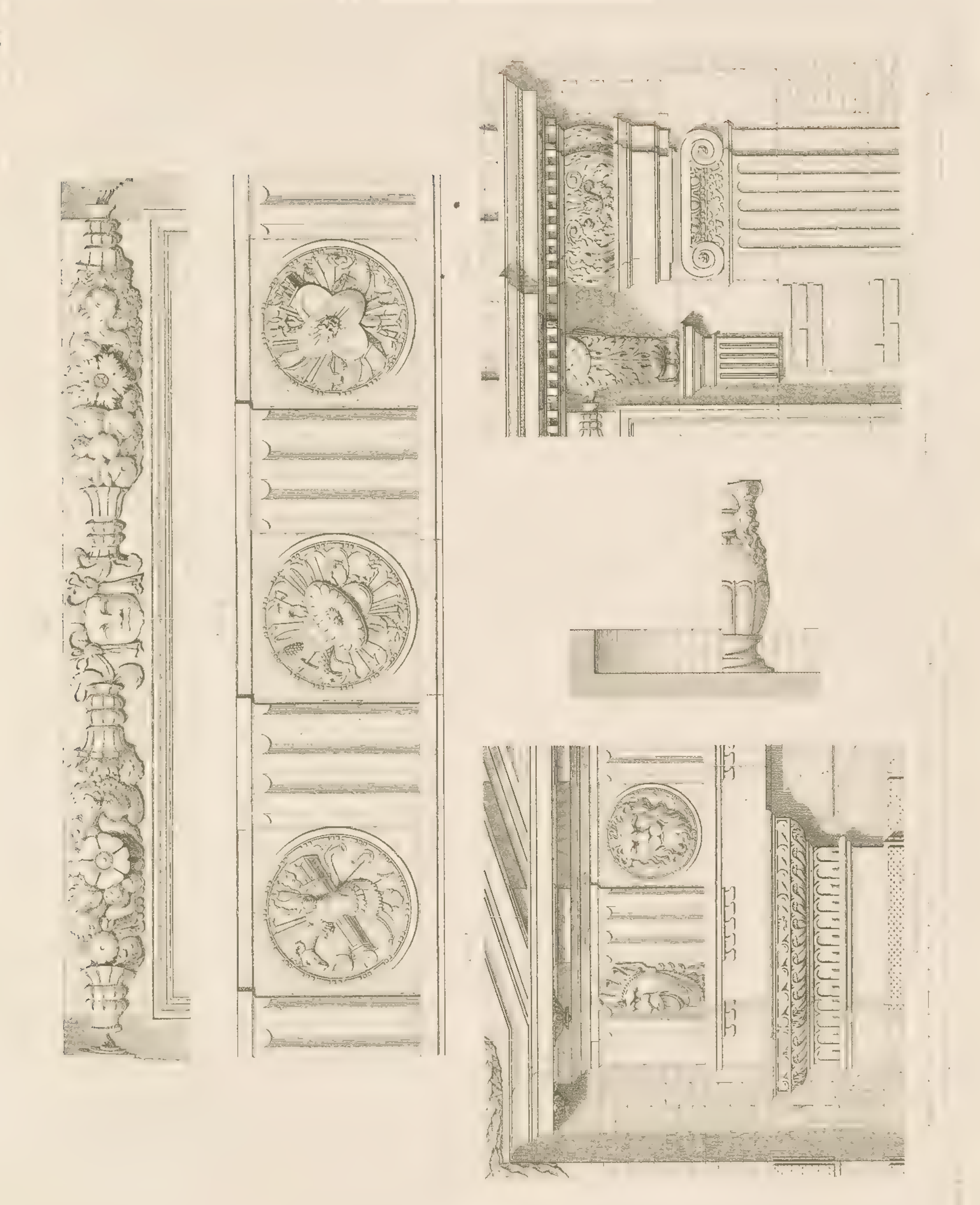




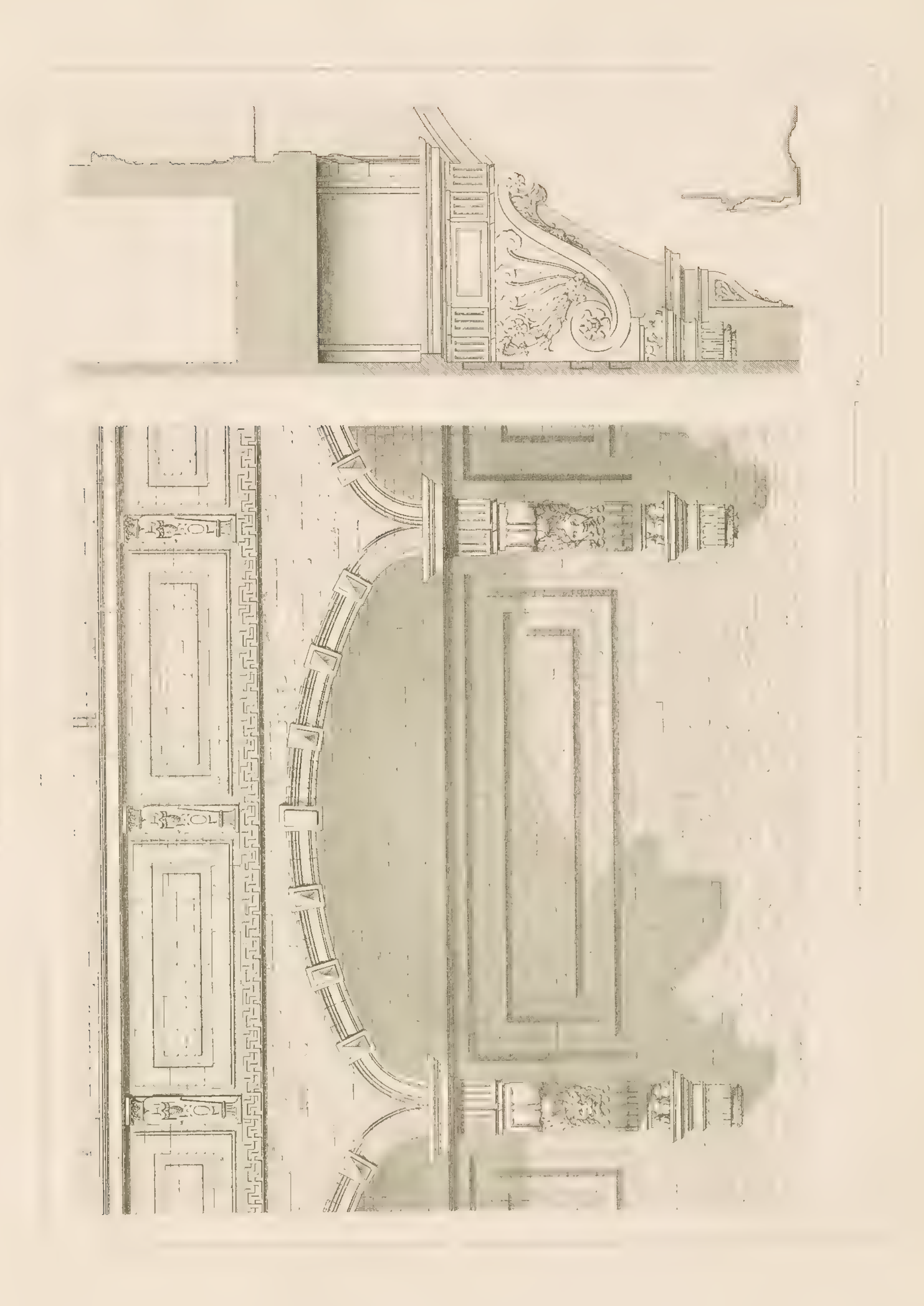




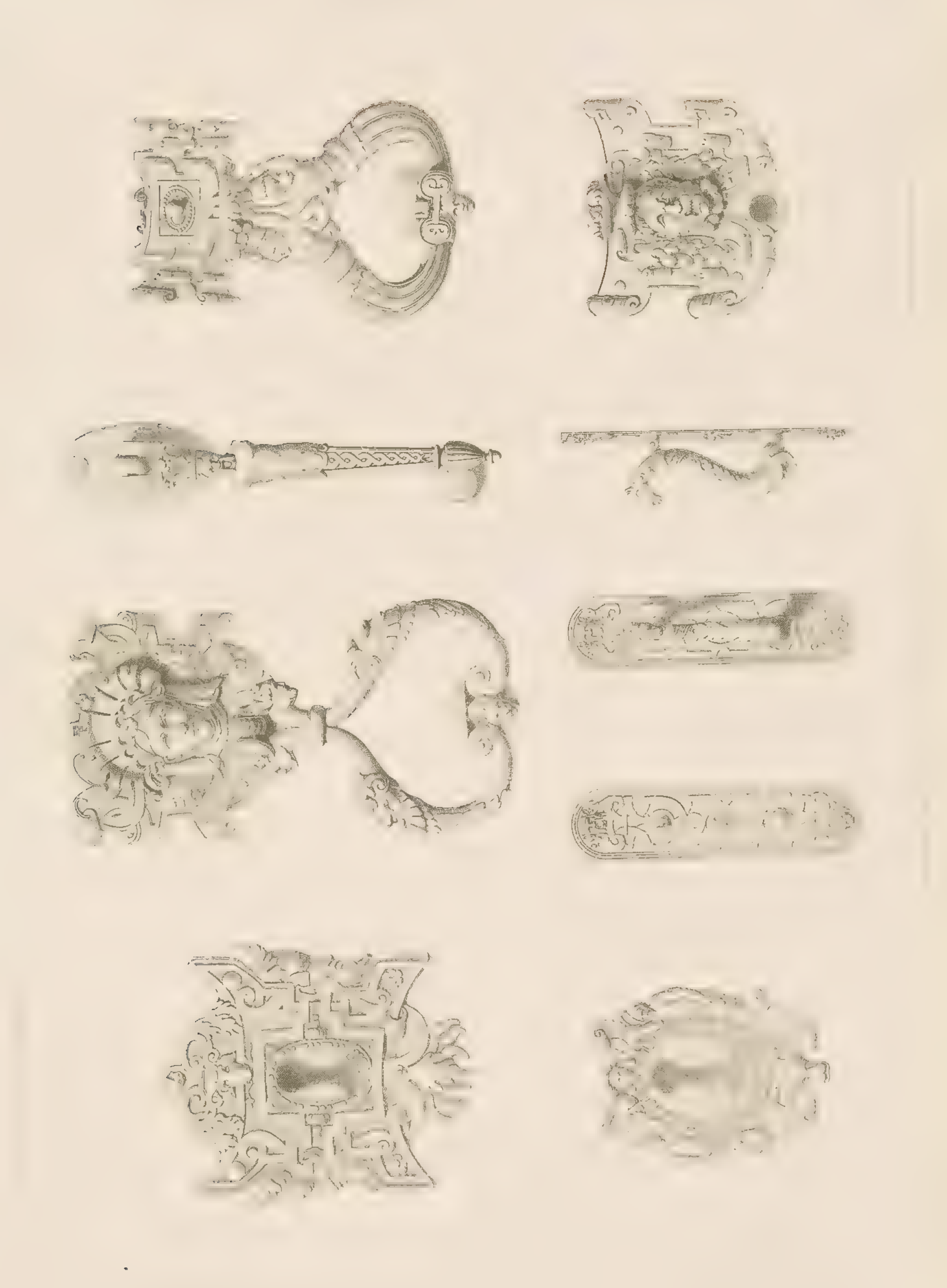

1555

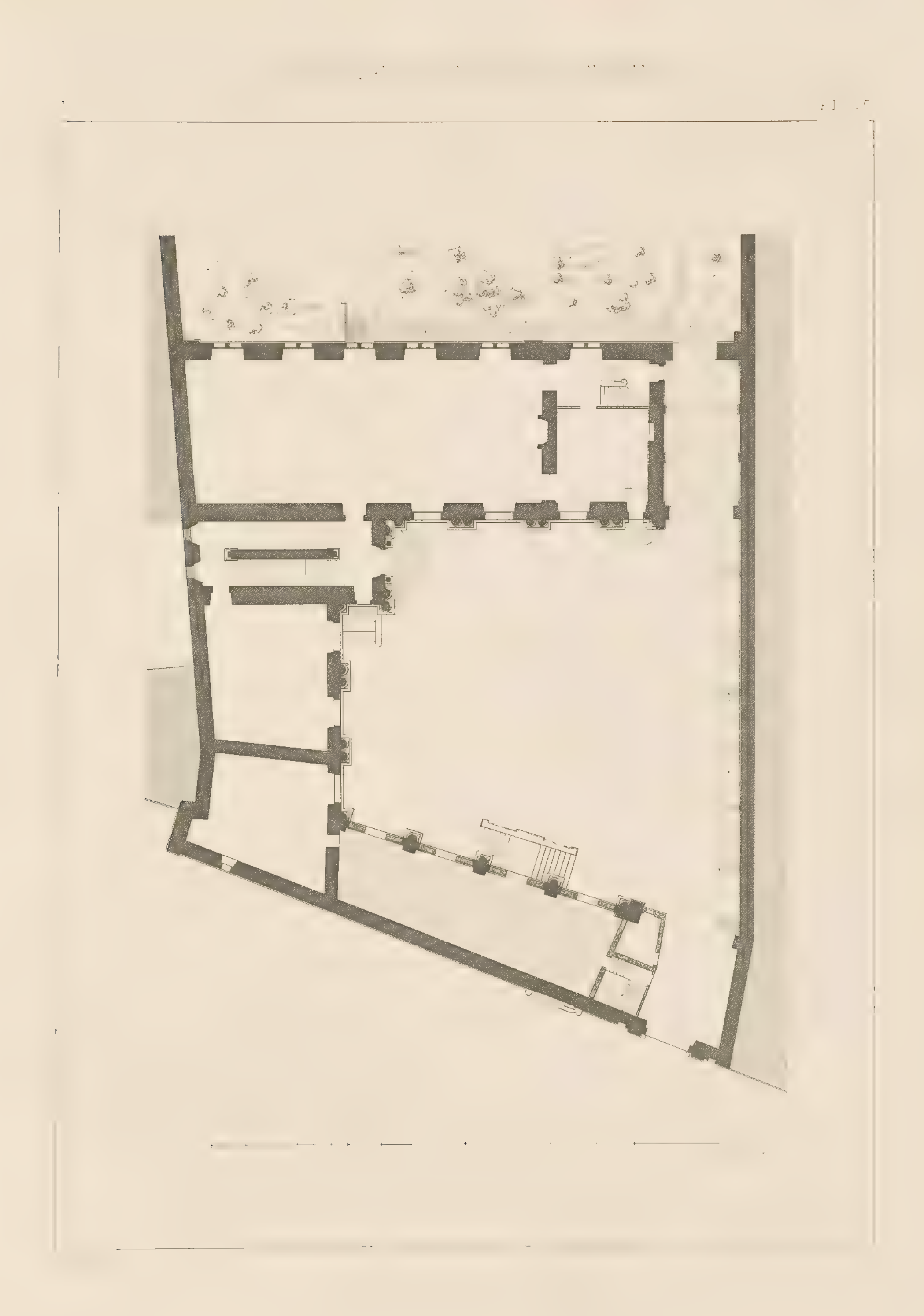




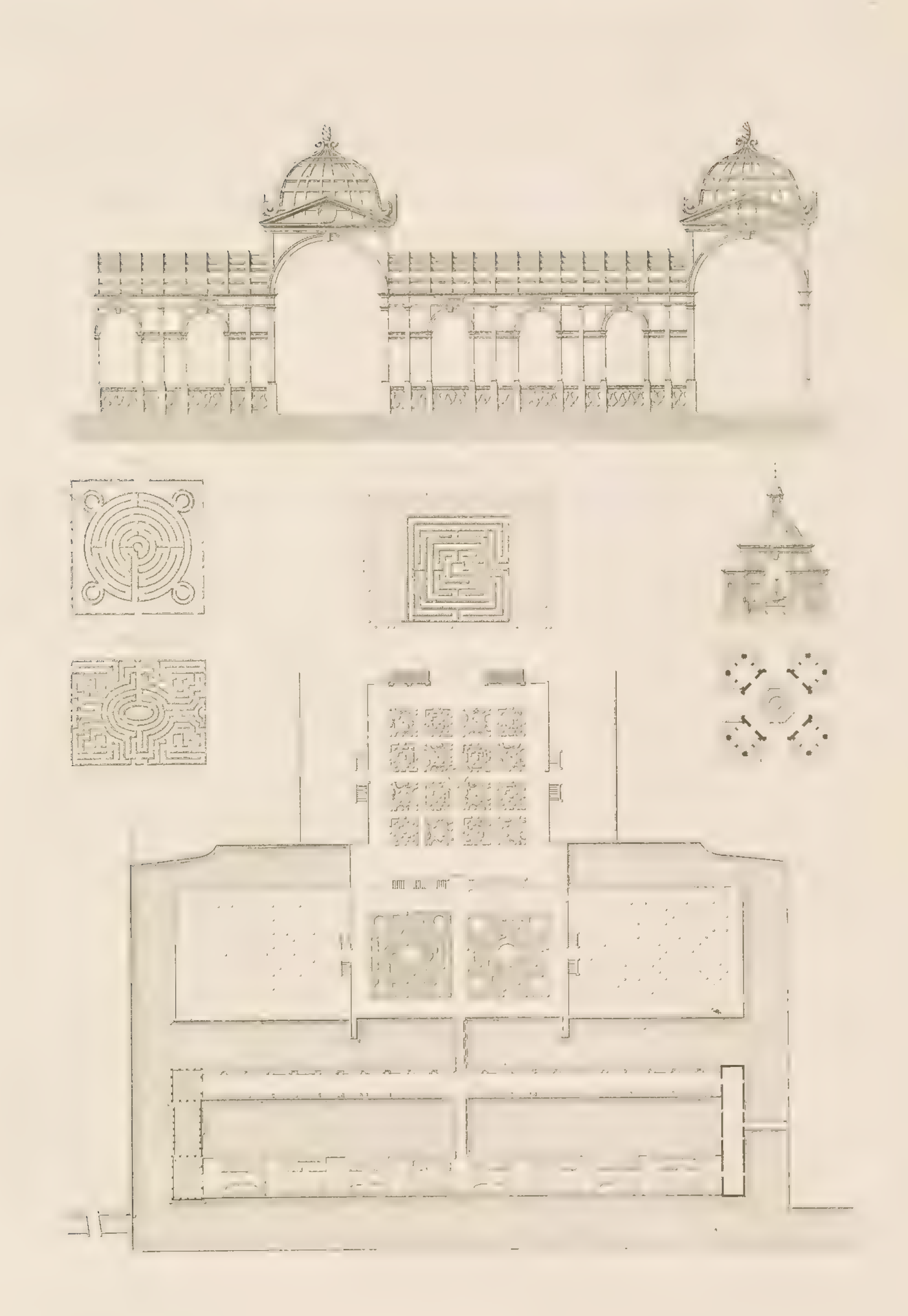


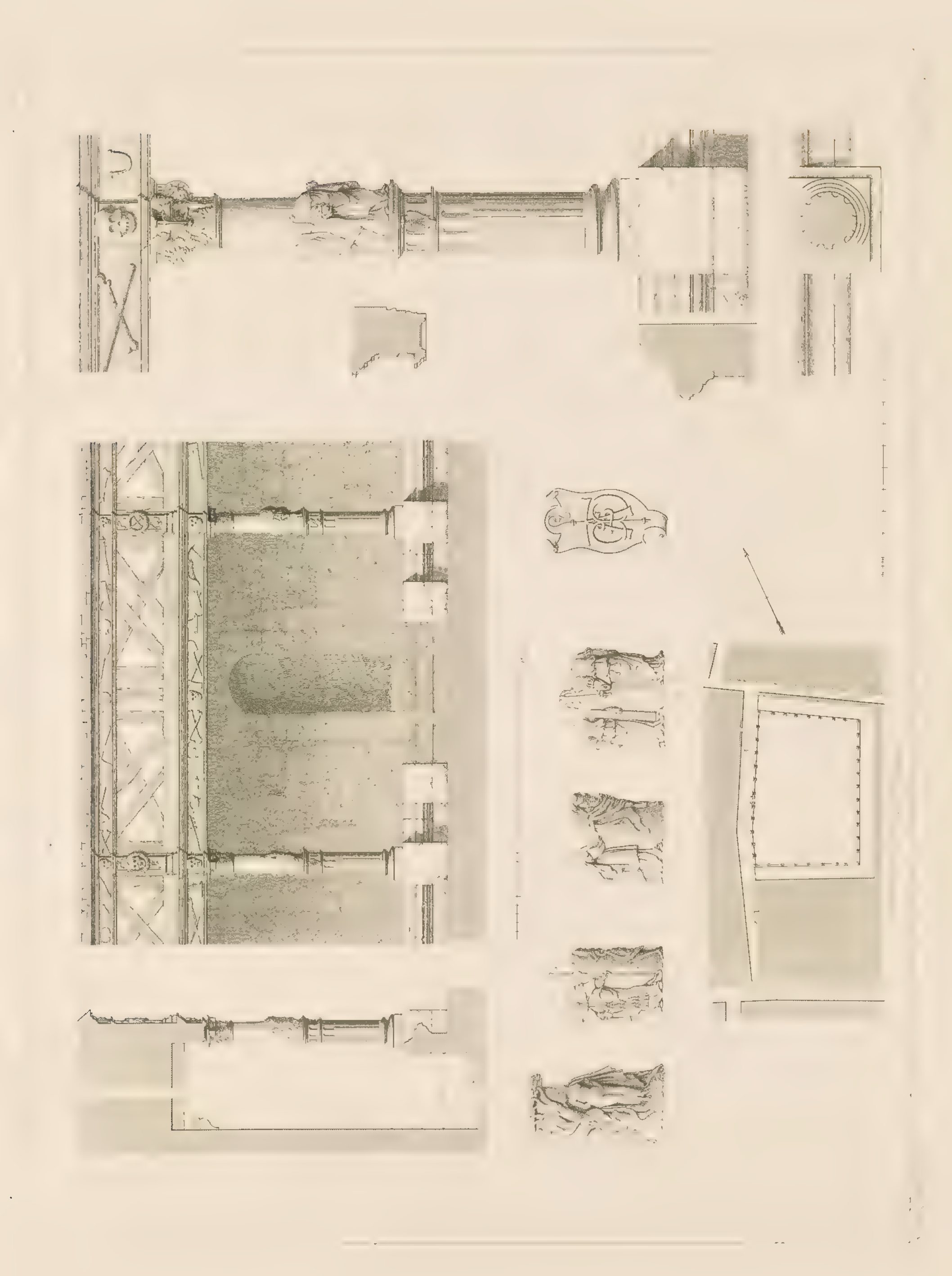













GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01580 1315

